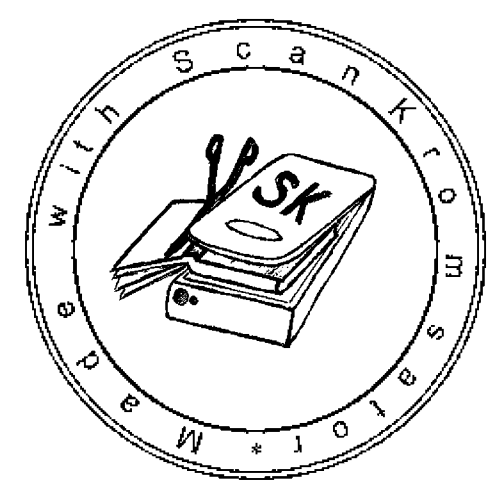




ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО»



Scan AAW



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, Р. К. БЕМ, В. В. БЕРИДЗЕ,  
Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ, Р. Г. ДРАМПЯН,  
Л. Н. ДРОБОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА, Г. А. ПУГАЧЕНКОВА,  
Г. А. САРЫКУЛОВА, Ю. Я. ТУРЧЕНКО, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

том 7

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР ОТ ВЕЛИКОЙ  
ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
ДО 1941 ГОДА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
Л. С. ЗИНГЕРА и М. А. ОРЛОВОЙ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1972



HISTORY OF THE ART  
OF THE PEOPLES OF THE USSR  
VOL 7

Именной указатель составлен  
Г. Г. Серовой

# ВВЕДЕНИЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества. Коммунистическая партия повела на штурм капитализма пролетариат России, многомиллионное русское крестьянство, трудящихся угнетенных царизмом наций и народностей. Революция победила. С тех незабываемых дней началась грандиозная, не имеющая в прошлом ничего равного по значению перестройка общества на социалистических началах.

Созданное революцией Советское государство превратило фабрики, заводы, железные дороги, банки во всенародное достояние, дало землю в безвозмездное пользование крестьянам. Через Советы к управлению страной приобщались широчайшие массы рабочих и крестьян, прежние «низы» общества. Необходимость совместной защиты завоеваний революции от посягательств империализма, обеспечения дальнейших социальных и экономических преобразований явилась основой добровольного государственного союза трудящихся разных национальностей бывшей Российской империи.

Социалистическая революция вывела культуру и искусство народов России из состояния кризиса, в котором они находились в начале XX века. Революция дала жизнь новому, советскому искусству — искусству социалистического реализма. Впервые в истории человечества создалась возможность свободного развития художественного творчества, служащего интересам пролетариата, интересам народа. Определяя задачи искусства после победы пролетарской революции в России, В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>1</sup>.

Народность и партийность художественного творчества, его связь с жизнью широких народных масс, способность утверждать в образной форме идеалы социалистического и коммунистического общества — вот принципы и цели, определившие формирование советского искусства, развитие его по пути социалистического реализма.

Партийность искусства социалистического реализма имеет существенные отличия от тенденциозности художественного творчества прошлых эпох. Ее характеризует невиданное еще в истории мирового искусства идейное содержание — утверждение прекрасных гу-

манистических идеалов коммунизма, которым художник служит открыто и сознательно.

На своих съездах и конференциях, на пленумах ЦК, а также в повседневной работе Коммунистическая партия Советского Союза уделяет огромное внимание искусству; его задачи сформулированы в Программе партии, отражены в решениях XXIV съезда КПСС.

Партийность делает советское искусство боевым оружием в непримиримой борьбе социалистической идеологии против идеологии буржуазной. «Партийность есть идея социалистическая»<sup>2</sup>. Эти слова В. И. Ленина относятся и к искусству.

Метод социалистического реализма, философской основой которого является марксистско-ленинская теория отражения действительности, открывает художнику безграничные возможности образного познания жизни в ее революционном развитии. Возрастает роль искусства как средства духовной мобилизации народа.

В искусстве социалистического реализма партийность неотделима от его народности. И прежде к жизни народа, его интересам и его борьбе обращались художники демократических направлений. Однако после победы социалистической революции народность реалистического искусства приобрела несравненно более широкий характер и качественно новую теоретическую основу в марксистско-ленинском учении о народе как творце истории. С ликвидацией остатков антагонистических классов в Советском Союзе укрепилось единство понятий народности и партийности, ибо КПСС выражает коренные интересы всех трудящихся, строящих бесклассовое общество.

Советские художники творят по велению сердца, «а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которому мы служим своим искусством». Эти слова замечательного советского писателя М. Шолохова подтверждают мысль о том, что художник при социализме обладает подлинной свободой творчества, позволяющей ему осознанно, прямо, открыто посвятить себя служению коммунистическим идеалам.

Социалистический реализм в корне противоположен модернизму. При всем различии проявлений модернизм, маскирующий свои классовые буржуазные позиции, является проводником идей дегуманизации культуры. Модернизм ведет к утрате образного начала, к распаду и вырождению искусства. Модернизм чужд и враждебен эстетическим вкусам трудящихся масс.

Новаторское по своей идейной и эстетической природе, искусство социалистического реализма развивается, опираясь на прогрессивные национальные и



интернациональные художественные традиции. В этом отношении советское искусство также принципиально отлично от модернизма, нигилистически отрицающего ценность художественных достижений прошлого. В искусстве социалистического реализма отношение к художественному наследию определяется ленинским учением о том, что культура социализма «должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»<sup>3</sup>. Советское искусство непосредственной преемственностью связано с творчеством передовых художников России дооктябрьской эпохи, особенно с искусством критического реализма, который во всем мировом художественном процессе является важнейшим этапом на пути к реализму социалистическому.

Одна из коренных особенностей советского искусства — его многонациональный характер. Великая Октябрьская социалистическая революция вместе с гнетом классовым уничтожила и гнет национальный. 25 октября (7 ноября) 1917 года была создана Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика. «Декларация прав народов России», принятая Советским правительством 2(15) ноября 1917 года, установила равенство и суверенность народов России, их право на самоопределение, отменила все национально-религиозные привилегии, определила свободное развитие всех национальных меньшинств и этнических групп, населяющих Россию. В осуществление ленинской национальной политики было затем провозглашено образование Украинской, Белорусской и других советских республик. Принципы ленинской национальной политики легли в основу договора об образовании Союза Советских Социалистических Республик, созданного в декабре 1922 года и объединившего в единое социалистическое государство Российскую Федерацию, Украину, Белоруссию, Федерацию Закавказских Советских Республик (ЗСФСР), в которую с 1922 по 1936 год входили Азербайджанская, Армянская и Грузинская республики. В 1924 году были образованы Узбекская и Туркменская ССР, а затем в течение 20-х и 30-х годов — Таджикская, Киргизская и Казахская ССР. С учетом конкретных особенностей и потребностей развития той или иной нации или национальной группы были созданы автономные республики, области и округа в РСФСР, Закавказье и Средней Азии. Возникшее на одной шестой части земного шара социалистическое государство стало многонациональным государством нового типа, в котором вместе с изживанием противоречий, порожденных капиталистическим прошлым, шел закономерный процесс сближения трудящихся разных

наций, складывалась новая историческая общность людей — советский народ.

Ликвидировав еще в 1917 году государственными декретами национальное неравноправие народов бывшей царской России, Советская власть и Коммунистическая партия приступили к созданию условий для устранения их фактического неравенства, различий в уровне экономического и культурного развития. Борьба за быструю ликвидацию безграмотности, реформа народного образования (открытие единых по своей программе бесплатных школ с преподаванием на языке данного народа и вслед за отделением церкви от государства отделение школы от церкви), развитие печати на национальных языках, создание письменности там, где ее еще не знали, превращение в общенародное достояние сокровищ культуры — все эти меры способствовали культурному росту трудящихся всех советских республик, национальных областей, округов.

Эта подлинная культурная революция, начавшаяся в стране после Великого Октября, принесла народным массам всех национальностей блага, которые дает просвещение и которых они были лишены в царской России, придавленные нуждой, бесправием, пережитками средневековья, классовым и национальным гнетом.

Сближение народов через свободное, полное развитие каждого из них — закон жизни наций при социализме, диалектика, определяющая также формирование единой по содержанию социалистической культуры через расцвет культур национальных. Искусство народов СССР при всем разнообразии национальных форм объединено общностью идейного содержания и реалистического творческого метода. Советское многонациональное искусство проникнуто духом пролетарского интернационализма, братской солидарности и дружбы народов. Его расцвет — одно из ярких проявлений торжества ленинской национальной политики.

Задача настоящего тома, выходящего из печати в год празднования 50-летия образования Союза Советских Социалистических Республик, — показать развитие советского искусства в период с 1917 по 1941 год.

Первые же декреты Советского правительства об охране художественных ценностей, национализации музеев и крупных коллекций, постановления об издании большими тиражами произведений классиков литературы, реставрации архитектурных памятников подтверждали, закрепляли принадлежность народу великих творений пера, резца, кисти, гения зодчих.

Подготовке и проведению в жизнь этих решений много энергии отдавал Ленин. В трудные годы разрухи он не оставлял без внимания ни того, как рестав-

рируются здания Кремля, ни вопроса о топливе для музеев, ни жалоб художников на нехватку материалов. И в нужные адреса направлялись краткие ленинские записки: «...присмотреть, налечь, проверить»<sup>4</sup>.

Реорганизация художественных школ и академий, создание впервые в истории многих краев художественных учебных заведений, открытие множества рабочих и красноармейских студий, распоряжения о снабжении всем необходимым объединенных в артели мастеров художественных ремесел — все эти конкретные меры были свидетельством заботы о выявлении и поддержке народных талантов.

В беседе с Кларой Цеткин Ленин говорил о трудностях положения на фронте искусства, о задачах, которые призваны решить в этой области коммунисты. «Мы не должны стоять, сложа руки, — говорил он, — и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»<sup>5</sup>.

Искусство Страны Советов развивалось в острой борьбе с буржуазной идеологией. Передовая часть художников с первых же дней революции выразила горячую готовность сотрудничать с Советской властью. Но были и другие. Некоторые проявляли прямую враждебность к революции; иные испытывали растерянность и не понимали происходящего. «Левые» — сторонники беспредметного «формотворчества» — претендовали на ведущую роль, клеймили как отсталость и консерватизм каждое свидетельство верности заветам реализма. Нередко они использовали свое положение в учреждениях, призванных руководить изобразительным искусством, для прямого нажима на реалистов, отстраняя от преподавания опытных педагогов, регулируя со своих групповых позиций заказы и закупки художественных произведений.

С отрицанием всего культурного наследия выступили идеологи и руководители возникшего в 1917 году еще до Октября так называемого Пролеткульта<sup>6</sup>. Организации Пролеткульта были очень активны не только в Петрограде и Москве, но и в других городах России, а также на Украине и в Грузии.

Против нигилизма и ниспровергательства культуры прошлого Ленин решительно выступил с трибуны I Всероссийского съезда по внешкольному образованию (1919). Ленинские заметки к проекту и проект резолюции «О пролетарской культуре», а также письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» (1920) вскрыли до самого корня порочность рассуждений о выработке силами исключительно самого пролетариата особой, абсолютно «очищенной» от всего прежнего опыта «пролетарской культуры» и разоблачили прикрытую ультрареволюционной фразеологией буржуазность этих взглядов. В письме ЦК РКП(б) «О Пролеткуль-

тах» прямо указывается на связь футуристов и декадентов с идеалистической философией.

В исторической речи «Задачи союзов молодежи» (1920) Ленин говорил, что нельзя стать коммунистом, не усвоив того, что накоплено человеческой мыслью: «...только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру...»<sup>7</sup>

Не раз встречался Ленин с художниками, неоднократно воздействовал на Наркомпрос, требуя не давать автономии Пролеткульту, не допускать засилия футуристов, настаивая на преподавании будущим мастерам искусства основ коммунистического мировоззрения.

Решались грандиозные задачи превращения народа в подлинного хозяина сокровищ культуры и искусства и превращения художественного творчества в прямое, сознательное служение народу — созидателю нового общества.

Воспитание из сочувствующих Советской власти специалистов и растущей рабоче-крестьянской интеллигенции последовательных, идейно стойких строителей новой культуры начиналось с привлечения их к практическому участию в важнейших мероприятиях Советов.

Гениальный ленинский план монументальной пропаганды — сооружение памятников и установка мемориальных досок во славу борцов революции и деятелей передовой культуры — был смелой и ясной программой служения художников революции, многотысячной народной зрительской аудитории, программой, имевшей огромное значение для всего последующего развития нашего искусства. Со строгой требовательностью проверял Владимир Ильич исполнение этого плана. К просмотру проектов, закладке или открытию первых революционных памятников он относился как к политически важным и праздничным событиям и неоднократно сам принимал в этом участие.

Несмотря на то что для народов нашей страны 1918—1922 годы явились годами суровой борьбы с контрреволюцией и иностранной военной интервенцией, это было время значительных начинаний почти в каждой сфере творчества. Повсеместно использовались агитационно-массовые формы искусства: в Петрограде и Москве, на Урале и в Сибири, на Украине и в Белоруссии, в Закавказье и Средней Азии создавались революционные плакаты, появилась газетная и журнальная революционная сатира.

Эта боевая, кипучая работа дает примеры содружества художников разных национальностей, содружества профессионалов с мастерами народного творчества. Над первыми революционными памятниками в Петрограде трудились рядом с русскими ваятелями



латвийские скульпторы. В мастерских Кавказского отделения Российского телеграфного агентства (КавРОСТА) прибывшие с Красной Армией русские плакатисты работали вместе с художниками грузинами, осетинами, азербайджанцами, армянами, точно так же, как в ЮгРОСТА и УкРОСТА украинцы сотрудничали с русскими. В Узбекистане к созданию плакатов обращались мастера художественного ремесла.

Многочисленны были тогда попытки воплотить образ революции, опираясь на фольклор, отражавший вековые народные чаяния справедливости. Своеобразным напоминанием о связи событий Октября с предшествующими освободительными движениями были произведения, решенные в традициях революционного классицизма и романтизма.

Но особенно интересны те из первых произведений советского искусства, которые представляли собой смелое развитие принципов реализма, давали исторически конкретное, ясное и одновременно исторически перспективное отражение революционной действительности. Больше всего примеров такого творческого прозрения дает плакат. Плакаты Д. Моора и В. Дени — это совершенно новое явление. В них, исходя из первых реальных завоеваний революции, художники показывали ее грядущий день — полную победу труда над капиталом, союз рабочего класса и крестьянства, единство всех национальностей и рас.

С окончанием гражданской войны и переходом Советской страны к мирной работе перед художниками встала задача осмысления каждого большого начинания партии и Советской власти в промышленности и сельском хозяйстве, в культуре и народном просвещении. Все это составляет содержание агитационно-массового (плакат, праздничное оформление городов) и монументального искусства 20-х годов. Так, например, прекрасный монумент В. И. Ленину на ЗАГЭС работы И. Шадра (1927) пронизан мыслью о связи ленинских предначертаний с трудовой созидательной деятельностью народов Советского Союза.

Задачам пропаганды нового по-своему служат журнальная и книжная графика, а также все виды художественной продукции, непосредственно связанные с бытом, — от афиши до мелкой пластики.

Активной становится роль станковых форм искусства, обладающих широкими возможностями образного отражения действительности.

Возникают и начинают играть ведущую роль творческие объединения, обратившиеся решительно и вдохновенно к изображению советской действительности и событий Великого Октября. Это АХРР (Ассоциация художников революционной России), ОСТ (Общество станковистов) и родственные тому и другому из этих объединений группировки, возникшие в ряде респуб-

лик<sup>8</sup>. Мастерам, вошедшим в эти объединения, принадлежит инициатива создания по горячим следам летописи революционных событий и советского строительства в исторических, батальных и жанровых полотнах, в портретах (произведения И. Бродского, М. Грекова, А. Дейнеки, С. Малютина).

Никогда прежде художники, в особенности художники бывших национальных окраин, не имели возможности изучать столь полно и широко настоящее и прошлое своего народа, памятники родной культуры, историю его освободительной борьбы. Для некоторых течений искусства, связанных с романтико-символическими исканиями предреволюционной поры, характерна сосредоточенность внимания художников на национальном колорите народного быта. Это увлечение порой оборачивалось идеализацией прошлого. И в то же время у ряда талантливых мастеров оно имело совсем другой смысл: это был интерес ко всему здоровому и живому в укладе жизни и традициях родного народа (изображение русской деревни и провинции К. Юоном или П. Кончаловским, Армении — М. Сарьяном), или это была ирония по отношению ко всему косному, застоному в старом, уходящем быту (типы купчих Б. Кустодиева, мотивы старого Тифлиса у Л. Гудиашвили).

Общая картина художественной жизни в 20-х годах остается, однако, очень сложной.

В декларациях ряда существовавших тогда группировок открыто проявлялись эстетские, субъективистские тенденции. И хотя такие высказывания и заявления порой противоречили самой творческой практике художников, стремившихся обратиться к окружающей новой действительности, тенденции эти осложняли их путь. Выступали в 20-е годы и сторонники теории так называемого производственного искусства, отрицавшей идейно-образные задачи художественного творчества, сводившей творчество лишь к конструированию утилитарных предметов.

Разобщенность мастеров искусства, множественность художественных течений, порожденные еще до-революционной эпохой, нельзя было преодолеть сразу или отменить декретом сверху, тем более что в условиях нэпа сохранялись в известной мере породившие их причины.

Борьба между группировками, стоящими на разных флангах, взаимное тяготение друг к другу родственных группировок, порой столкновения внутри одной группировки и даже в творчестве одного мастера привычных взглядов и предубеждений с новыми, передовыми идеями — все это наиболее сложно и резко проявляется в 20-х годах в русском, украинском и грузинском искусстве, с меньшей четкостью — в искусстве других республик.

В этой обстановке, не прекращая непримиримой борьбы с буржуазной идеологией в искусстве, Коммунистическая партия направляла творчество художников на служение делу социалистической революции. В резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) подчеркивались задачи классовой борьбы на данном этапе, выдвинувшем на первый план мирно-организаторскую работу, необходимость дальнейшего упрочения союза рабочего класса и крестьянства, а также сплочения вокруг Советской власти сочувствующей ей интеллигенции — «попутчиков», как их тогда называли.

Выдвигая требования связи творчества с жизнью, призывая к борьбе за идейность и реализм, указывая на важность развития национальных литератур и искусства, на значение «гигантского материала современности» и на необходимость художественной формы, понятной миллионам, резолюция явилась документом, способствовавшим сплочению и росту всего передового в нашем искусстве.

Партия высказалась «за свободное соревнование различных группировок и течений», видя в этом путь к выявлению всех подлинно творческих сил в искусстве каждого народа, путь к их консолидации.

Двадцатые годы — это время, когда впервые коллективы художников отдельных республик и национальных областей начинают знакомиться друг с другом и совместно выступать на выставках в столице Советского Союза. На выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926), к участию в которой ахрровцы привлекли ряд художников из республик и областей, а затем на организованной Государственной Академией художественных наук в следующем, 1927 году «Юбилейной выставке искусства народов СССР» широкие круги общественности познакомились с изобразительным творчеством советских мастеров Украины и Грузии, Армении и Белоруссии, Азербайджана и Средней Азии, художников, представлявших небольшие народности Кавказа, Севера и Сибири.

Все то, что происходило тогда в русском искусстве, оказывало большое воздействие на жизнь искусства других народов СССР. Значительную роль играли в студиях и художественных учебных заведениях русские художники-педагоги, например Е. Лансере в Дагестане и Грузии, П. Беньков в Казани, а позднее в Самарканде.

Прошедшие в Москве и во многих республиках выставки к 10-летию Октябрьской революции и московская выставка к 10-летию РККА выявили крепнущую общность реалистических творческих позиций основной массы художников.

Направляющая роль партии в формировании новой художественной культуры выражалась не толь-

ко в соответствующих постановлениях и письмах ЦК ВКП(б), но и в каждодневном внимании к искусству как части общего дела революции и строительства социализма, которое проявляли Ленин и его соратники — М. Калинин, А. Луначарский, М. Фрунзе, К. Ворошилов, И. Уншлихт и многие другие.

С оценкой художественных выставок и отдельных произведений выступали в печати Е. Ярославский, Н. Крупская.

Луначарский, первый нарком просвещения, с неутомимой энергией вникал во все, что делалось в стране на обширном фронте искусств, готовый поддержать все новое и нужное народу; с поразительной чуткостью умел он подметить и оценить воздействие и организующую силу советской тематической картины и лучших первых советских монументов, значительность каждого побега реалистического искусства на бывших национальных окраинах.

Октябрьская революция застала народы царской России на разных ступенях культурного развития. Призванные строить новое общество, они обрели единый эстетический идеал, прочно связанный с действительностью. Существовали ли у этих народов реалистические традиции или только начинали складываться, приобщение к языку реалистического искусства было повсюду процессом глубоко органичным, становившимся все более и более интенсивным.

Уже в 20-х годах активность восприятия жизни подводит молодых национальных художников, еще только осваивающих профессиональную грамоту, к содержательности, своеобразию и свежести общего образного строя, композиции и колорита их произведений. Пример тому — первые картины бурята Цыренжапа Сампилова и туркмена Бяшима Нурали.

В те же годы начинается возрождение народного художественного ремесла. Высвобождаясь полностью от связей с магическим ритуалом и обрядами, традиционные приемы народной декоративной росписи, резьбы, ткачества обнаруживают свою истинную ценность как явления искусства. Обогащение веками отработанных ритмов и способов гармонизации красок и форм, стихийная тяга к жизненным, более того, к актуальным мотивам, к советской эмблематике и к новым бытовым сюжетам — по такому пути шло обновление народного декоративно-прикладного искусства. Подъем, с которым работают в 20-е годы над лаковой миниатюрой бывшие русские иконописцы из Палеха и Мстеры, — одно из первых свидетельств этого обновления. Те же общие особенности развития художественного ремесла мы найдем в конце 20-х и в 30-е годы повсеместно — от центров ковроткачества в Закавказье или Туркмении до артелей косторезов на Чукотке.



Несмотря на последствия войны, разруху и материальные лишения, которые испытывала страна в первые годы революции, поиски нового имели место и в художественной промышленности и в архитектуре. В 20-е годы зодчие обращаются к большим градостроительным задачам. У мастеров художественной промышленности возникает стремление не только поставить весь прежде накопленный опыт на службу новому обществу, но и расширить этот опыт, использовать массовость промышленного производства. К решению такой задачи обратились и некоторые из «левых» художников; их усилия в разработке общественно-важной проблемы означали начало их внутренней перестройки, отход от прежних анархо-субъективистских позиций.

Принадлежность Советской стране, советской культуре была явственно ощутима в тех первых художественных экспонатах, которые представляли СССР на международных выставках в Венеции (1924), Париже (1925), Монца-Милане (1927).

В конце 20-х — начале 30-х годов, когда Советская страна решала проблему индустриализации и труднейшую после завоевания власти рабочим классом историческую задачу перевода крестьянства на путь колхозов, на путь социализма, большинство мастеров искусства устремилось в гущу жизни, туда, где возникали крупнейшие первенцы социалистической индустрии и первые колхозы. Но некоторые художники в этот период обострения классовой и идеологической борьбы пугливо замкнулись в себе; на выставках появлялись нервные, полные беспокойной экспрессии полотна. С другой стороны, используя лозунги индустриализации, кое-кто пытался возродить разгромленные в свое время В. И. Лениным пролеткультовские взгляды. В 1928 году выступила группировка «Октябрь», заявившая, подобно пролеткультовцам и «производственникам» начала 20-х годов, что станковое искусство изжило себя, что более нужен «реализм, делающий вещи». Сковывающее, омертвляющее художественную мысль копирование технических форм распространилось в проектах зданий, мебели, в рисунках для тканей, дало себя знать в деятельности производственных факультетов художественных вузов.

Некоторые представители творческой интеллигенции пытались культивировать кружковую замкнутость, организационную разобщенность художников. Между тем существование группировок, имевшее оправдание на предшествующем этапе, к 30-м годам потеряло смысл, стало тормозить поступательное развитие советского искусства. Возникла мысль о федерации художественных группировок. Но ни одна из них, в том числе и созданная в 1931 году Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ), которая во многом

возрождала пролеткультовские взгляды и методы, не могла возглавить объединение творческих сил.

Задача идейной и организационной консолидации мастеров искусства в борьбе за завершение социалистического строительства была осуществлена постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Этим постановлением были ликвидированы различные литературные и художественные группировки и созданы единые союзы советских писателей, художников, архитекторов, композиторов, призванные охватить, как говорится в постановлении, всех мастеров, «поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве». Таким образом, в борьбе за новую общественную систему, уже ставшую действительностью, противостоящую миру капитализма, каждый должен был занять свое место столь же твердо и определенно, как нужно было в первые дни Октября решать вопрос — работать с Советами или нет.

Одновременно утверждалась новаторская природа реализма, сложившегося в советском искусстве, шла теоретическая работа. В 1934 году было сформулировано развернутое определение метода, которому следуют советские мастера искусства, метода социалистического реализма — правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом не предлагалось какой-либо для всех обязательной стилиевой формулы, а была определена общность пути — единство эстетической оценки явлений действительности с точки зрения интересов дела строительства социализма. Это единство все явственнее обнаруживалось в самих произведениях советской литературы и искусства.

Показать действительность в ее революционном развитии значило проявить зоркость видения настоящего, прошлого и будущего.

Творчество становилось отражением жизни, способным активно влиять на саму жизнь и совершающееся в ней формирование нового человека. Определился характер качественно нового этапа развития реализма в мировом искусстве.

С 1933 года осложнилась международная обстановка: Гитлер пришел к власти в Германии, и над Европой нависла опасность фашистской агрессии. Огромного напряжения требовало от советских людей досрочное выполнение второго, а затем и третьего пятилетнего плана ради упрочения социалистической экономики и обороноспособности Советского Союза. В середине 30-х годов была завершена социалистическая реконструкция народного хозяйства СССР. Победа социализма означала ликвидацию всех эксплуататорских классов, а также формирование в СССР социалисти-

ческих наций. Принятая в 1936 году новая Конституция СССР отразила исторические изменения в жизни нашей страны.

Эти глубинные, великой значимости процессы явились основой лучших достижений советского искусства 30-х годов. В те годы особенно энергичным становится участие в художественной жизни мастеров самого старшего поколения и воспитанной советской художественной школой рабоче-крестьянской творческой интеллигенции. Серьезные изменения произошли в области художественного образования. Были восстановлены реалистические традиции в преподавании художественных дисциплин.

Почти во всех республиках в 30-е годы уже работают художники, окончившие советские вузы и училища. С этого времени последовательно, этап за этапом, можно проследить развитие живописи, скульптуры и графики у народов, прежде мало себя проявивших в данных видах творчества или совсем их не знавших.

Заметно возрастает участие национальных коллективов в художественной жизни страны. В Москве проходят первые декады литературы и искусства многих республик — Украины, Узбекистана, Казахстана, Грузии, Армении, Киргизии, Белоруссии, Азербайджана, Таджикистана, Бурятии. Все национальные творческие силы принимают участие в проведении юбилеев Пушкина, Шевченко, Руставели, Низами, соревнуются в создании памятников великим деятелям культуры, иллюстраций к эпосу и литературе братских народов. В то время как москвич В. Фаворский, опытный мастер книги, углублен в работу над иллюстрациями к калмыцкому эпосу «Джангар», молодой осетинский скульптор А. Дзантиев создает портрет Пушкина. Этот особый пиетет, в котором национальная гордость неотделима от бережного внимания к культуре других народов СССР, естественно выливался в широкий интерес к культурным и художественным ценностям, созданным всем человечеством.

В 30-е годы проводятся большие всесоюзные художественные выставки. На выставках «15 лет РККА» (1933), «Индустрия социализма» (1939), «XX лет ВЛКСМ» (1939), «Выставка графики на темы истории ВКП(б)» (1940) выступают представители искусства братских республик, автономных областей.

Крупнейшие деятели партии помогали художникам в подготовке этих выставок. Г.Орджоникидзе был инициатором выставки «Индустрия социализма», беседовал с художниками, давал им советы, организовывал их поездки по стране. Членами выставочного комитета и консультантами выставки новых произведений графики, посвященных истории ВКП(б), были П. Лепешинский, М. Лядов, Н. Подвойский, Л. Фотиева и другие. Большие отряды мастеров искусств разных

республик, включая и национальные кадры зодчих, участвуют в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года, а многие из них — и на международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939). Крепнут связи художников СССР с революционными художниками зарубежных стран.

В 30-е годы советские художники по-прежнему влекомы жаждой пить, как говорил Маяковский, «из реки по имени Факт». Но по мере того как становятся реальностью человеческие взаимоотношения, основанные на союзе и взаимопомощи в труде, а не на господстве и угнетении, приходит обновление самого восприятия жизни. Формируются новые взгляды советских людей на труд, технику, природу, историю. В произведениях искусства самых разных жанров появляется перспективность, ощущается внутренний подъем.

Величие революционной борьбы воплощено в картине А. Герасимова «В. И. Ленин на трибуне», в полотне Б. Иогансона «Допрос коммунистов». Ищут той же силы и пафоса в своих историко-революционных картинах и графических циклах художники Украины, Грузии, Белоруссии. Красоту творческого труда показывает М. Нестеров в портретах художников и ученых, обретение чувства собственного достоинства, причастности к большому общему делу видим мы в рабочих и работницах А. Дейнеки, в колхозниках С. Герасимова и А. Пластова, днепростроевцах украинского живописца К. Трохименко.

Для многих молодых национальных школ живописи еще далеко впереди была пора зрелости, и все же яркость новых народных характеров уже светилась в полотнах С. Чуйкова и Г. Айтиева в Киргизии, У. Тансыкбаева в Узбекистане.

В пейзаж вошло незнакомое прежде ощущение радости свободного труда в контакте с могучей техникой. В этом не было слепого преклонения перед машиной: утверждалось развитие индустрии ради блага народа.

Формирование нового отношения советского человека к жизни отразилось, конечно, не только в станковом искусстве, но и в творчестве художников книги и театра, основой расцвета которого явилась глубина понимания и оценки явлений литературы и драматургии. Высокий гуманизм мы найдем и в искусстве монументальной пропаганды, которая по мере развития социалистического строительства и реконструкции городов начинает решаться в плане синтеза искусств.

Прекрасным примером монументальной пропаганды, прозвучавшей на весь мир, явилась статуя «Рабочий и колхозница» В. Мухиной, венчавшая здание павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937).

В архитектуре, нередко в масштабе целых ансамблей (а также в художественной промышленности) в

30-е годы как бы идет соревнование мастеров в использовании разнообразного наследия и творческого опыта. Намечаются три линии творческих поисков. Одна из них — это обращение к национальной архитектурной классике, вторая — стремление исходить из технических достижений современного промышленного и городского строительства, третья — это попытка использовать живую практику народного зодчества. На каждом из этих путей зодчие сталкивались с определенными трудностями, допускали ненужные крайности. Увлечение классикой и народной архитектурой приводило подчас к нарочитой стилизации; конструктивисты, вместо рационального использования достижений техники, зачастую довольствовались внешней «техничностью» архитектурных форм. Но каким бы из этих путей ни шел зодчий, если его произведение представляло собой шаг к воплощению общественного предназначения архитектуры, ее служения народу — оно обрело внутреннюю целостность, ясность, человечность. При этом условии оказалось возможным соединить классическую пластичность архитектурных форм и объемов или ясность народного узора с логикой совершенно новых конструкций, пропорций, габаритов, что мы видим в лучших станциях московского метрополитена, в ряде общественных и административных зданий Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Еревана, Тбилиси, в праздничных по своему характеру сооружениях, таких, как театры, дворцы культуры, спортивные комплексы, павильоны Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года.

При осознании высокой гражданственной и гуманной миссии архитектуры само овладение возможностями строительной техники становилось творческим, о чем свидетельствовали победно вставшие у днепровских порогов здание и плотина Днепрогэса (бригада архитекторов под руководством В. Веснина) и многое в последующем индустриальном и массовом жилищном советском строительстве.

Многообразие художественных решений, талантливое и смелое переосмысление национальных традиций принесло успех также и мастерам советского декоративно-прикладного искусства, в том числе мастерам народного художественного ремесла на отечественных и международных промышленных выставках рассматриваемого времени.

В 30-е годы в различных видах советского искусства, к сожалению, имели место и тенденции к внешней представительности, помпезности. Они являлись помехой на пути к новым достижениям изобразительного искусства и зодчества, лишали порой естественной гармоничности даже произведения народного творчества. Но несмотря на нивелирующее воздействие этих тенденций, вырабатывается прекрасная много-

цветность советской художественной культуры, вобравшей в себя опыт всех братских национальностей, интонации всех разнообразно одаренных мастеров. Голос каждого народа, страстность и смелость творческого поиска каждого художника обретали все большую ценность в общей борьбе за социализм. Сама эта закономерность развития художественного творчества в СССР опровергала дикие расистские «теории», выдвинутые фашизмом с целью оправдания общественного неравенства и национального угнетения. Многонациональная советская культура приковывала к себе внимание прогрессивной общественности за рубежом нашей страны.

В конце рассматриваемого периода в коллектив мастеров советского искусства вошли художники Западной Украины, Западной Белоруссии, Бессарабии, а также Эстонии, Латвии и Литвы.

Трудящиеся западных окраин России участвовали в революционных событиях 1905—1907 годов и подготовке Октябрьской революции. В 1917 году они встали под знамя Советов, провели у себя ряд революционных преобразований, в том числе и в области культуры и искусства.

Установление в 1918—1920 годах буржуазного режима явилось тормозом в естественном ходе исторического развития этих народов. В буржуазных Польше и Румынии художественная культура украинцев, белорусов и молдаван была культурой подавляемой, угнетаемой. При господстве национальной буржуазии в Эстонии, Латвии и Литве обнаружилась зависимость этой буржуазии от иностранного капитала, обнажились глубочайшие социальные противоречия. Однако в условиях буржуазной диктатуры не прекращалась борьба трудящихся за возвращение на революционный путь развития. Не затихала поэтому и борьба двух культур внутри каждой национальной культуры. Развитие искусства в западных областях Украины и Белоруссии, в Бессарабии, у народов Эстонии, Латвии и Литвы не оставалось полностью изолированным от процессов, происходивших в искусстве народов СССР. Непрерывавшиеся контакты с советской художественной культурой, непосредственные связи многих передовых художников с мастерами советского искусства и, наконец, начало их деятельности уже в семье советских народов — все это дает основание включить в настоящий том «Истории искусства народов СССР» эстонское, латвийское и литовское искусство, искусство Западной Украины, Западной Белоруссии и Бессарабии, вошедшей в состав Молдавской ССР, за весь период с 1917 по 1941 год.

Порядок глав в томе установлен в соответствии с исторической последовательностью образования союзных республик и вхождения их в состав СССР.



# ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

## ИСКУССТВО ПЕРИОДА ИНОСТРАННОЙ ИНТЕРВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ\*

Практическая возможность обратить свое творчество на службу народу, необычайно широкие и вместе с тем вполне конкретные перспективы, открывшиеся перед художниками,— все это активизировало деятельность многих мастеров уже в самые ранние годы Советской власти. Ленинский план монументальной пропаганды позволял средствами изобразительного искусства решать новые, жизненно важные задачи, выдвинутые революционной эпохой. И хотя первые шаги, связанные с реализацией этого плана, совершались в тяжелых условиях гражданской войны и борьбы с иностранной интервенцией, хотя развитие молодого советского искусства проходило в столкновениях со всякого рода антиреалистическими тенденциями, уже тогда был создан ряд произведений большой идейно-художественной значимости и силы, свидетельствовавших о рождении качественно нового искусства.

Как известно, Ленин, излагая Луначарскому план монументальной пропаганды, вспомнил о книге Томаса Кампанеллы «Город Солнца». Воображаемый утопический город, созданный фантазией итальянского мыслителя конца XVI—начала XVII века, был украшен фресками, которые не только служили наглядным уроком по естествознанию и истории, но возбуждали также высокие гражданские чувства, а одну из стен занимали портреты выдающихся лиц, прославившихся на войне и в мирное время. То, что в прошлом было лишь мечтой, стало реально возможным в советские годы. Ленин предложил на первых порах обратить усилия художников на создание сравнительно скромных произведений — мемориальных бетонных плит с надписями, содержащими «наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма» и «крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или дру-

гому великому историческому событию». Самым важным он считал установку памятников (в виде фигур, бюстов, барельефов, скульптурных групп) предшественникам социализма, его теоретикам и борцам, а также тем светочам философской мысли, науки, литературы, искусства, «которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры»<sup>9</sup>.

В опубликованном весной 1918 года декрете Советского правительства о монументальной пропаганде предлагалось «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции»<sup>10</sup>. Было решено в первом же году установить около семидесяти временных памятников, множество скульптурно оформленных мемориальных досок и т. п. Рядом с ваятелями над скульптурой работали живописцы, а также учащиеся различных художественных мастерских.

Уже к первой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции в Москве и Петрограде в торжественной обстановке был открыт ряд памятников.

Одним из наиболее заметных произведений той поры была большая мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918), созданная С. Коненковым (*илл. 1*). Работа эта свидетельствовала о серьезных новых исканиях большого художника, восторженно встретившего революцию. При открытии на Красной площади барельефа Коненкова с речью выступил В. И. Ленин. В тот же день он произнес речь и при открытии памятника Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу (работы С. Мезенцева) на площади Революции.

Памятники Марксу были особенно многочисленны. Их сооружали во многих городах: А. Матвеев — в Петрограде, В. Лишев — в Новой Ладогe, М. Манисер — в Калуге, С. Меркуров — в Симбирске, В. Щуко — в Пензе, И. Шадр — в Омске и т. д.

Широтой и смелостью замысла отличался (к сожалению, не осуществленный) проект памятника Марксу для Москвы, предложенный С. Алешиным в соавторстве с С. Кольцовым и А. Гюрджяном. Памятник был задуман как сложная ступенчатая композиция, состоящая

\* В настоящем разделе частично использованы материалы Ф. С. Рогинской.

из ряда фигур и завершающаяся статуей вождя. Известно замечание Ленина о недостаточности портретного сходства в модели статуи. Исполненная позднее Алешиным (очевидно, с учетом этого замечания) голова Маркса (начало 20-х годов) привлекает жизненной убедительностью и духовной силой (илл. 4).

Работа в области монументальной пропаганды явилась решающим, поворотным обстоятельством для многих одаренных мастеров. Об этом свидетельствует, в частности, творчество Н. Андреева. Уже в первые годы Советской власти ярко выявились новые грани его тонкого и сильного таланта. Заметно углубляется идейная содержательность создаваемых им образов, яснее и жизненно выразительней становится его художественный язык. Это дает себя знать уже в известных рельефах, изображающих В. Белинского, Н. Чернышевского, А. Герцена, Н. Огарева. В портретных статуях Герцена и Огарева (1920—1922), установленных перед зданием Московского университета, Андреев стремился к большой духовной содержательности и монументальности образов. И хотя их несколько суховатая форма, по-видимому, не вполне отвечала глубине замысла скульптора, обе статуи и по сей день привлекают внимание героичностью трактовки образов революционеров-демократов.

Одной из самых значительных для тех лет была работа Андреева над монументом «Советская Конституция» (1918—1919). Он представлял собой стройный обелиск, сооруженный по проекту архитектора Д. Осипова, органично включавший символический образ Свободы, исполненный Андреевым (илл. 2 и 3). В нем скульптор удачно использовал классическое наследие, обратившись к античной статуе Ники (Победы). В строгих и в то же время торжественно-патетических формах андреевской «Свободы» убедительно олицетворялась идея победы революции. Мастеру удалось найти в этой фигуре необходимые размер и пропорции по отношению к ансамблю памятника и Советской площади (Москва), на которой он был установлен.

К 1918 году относится начало работы Андреева над его бессмертной «Ленинианой». Мастер неоднократно видел Ленина во время его выступлений, а в мае 1920 года получил возможность непосредственно работать с натуры в кремлевском кабинете вождя. Никакому другому художнику не пришлось столь близко и долго изучать облик Владимира Ильича. Андреев сделал множество зарисовок и скульптурных этюдов, в результате которых появились первые композиционные ленинские портреты. В них запечатлен руководитель первого в мире социалистического государства в моменты его разносторонней деятельности — то размышляющим, то слушающим, то пишущим (илл. 5). В этих работах еще нет той широты и силы идейно-художественного обобщения, которые отличают более поздние ленинские портреты Андреева, особенно — его известную статую «Ленин — вождь». Но их несомненным достоинством является точность и жизненная убедительность в передаче не только неповторимых черт внешнего облика вождя, но и существенных свойств его характера.

Участие в монументальной пропаганде способствовало обновлению художественного языка и другого выдающегося скульптора — С. Меркурова, испытывавшего до революции влияние стиля «модерн». Черты

последнего еще сказываются в завершенной в 1918 году портретной статуе Ф. Достоевского, где статичность композиции, схематизм форм не позволили глубоко выразить диалектику духа великого писателя. Однако в следующем по времени значительном произведении Меркурова — памятнике К. Тимирязеву (1923) уже ощущается стремление к подлинной монументальности образа, более правдивому раскрытию характера выдающегося деятеля отечественной культуры (илл. 10).

Следуя ленинскому плану, скульпторы создали в первые годы Советской власти множество портретных памятников в виде бюстов и рельефов. К числу наиболее интересных памятников-бюстов того времени относятся портреты А. Радищева (илл. 6) и А. Герцена Л. Шервуда, Ф. Лассалья (илл. 9) В. Синайского, Н. Чернышевского латышского скульптора Т. Залькална, до 1920 года работавшего в Петрограде. Среди рельефов, помимо упомянутых выше работ Коненкова и Андреева, выделяются выполненные Шадром изображения К. Маркса, К. Либкнехта (илл. 8) и Р. Люксембург. Горельеф с изображением Маркса, исполненный в обобщенных монументальных формах, проникнут большой духовной энергией, передающей глубину мысли и волю революционного вождя.

Наряду с портретными работами были созданы памятники, решенные в виде символических или аллегорических фигур и групп. Мы уже встретились с такого рода решением в статуе Свободы Андреева. Манизер создал монументальный рельеф «Рабочий» (1920—1921, илл. 7), олицетворив образ нового хозяина жизни в энергично вылепленной обнаженной мужской фигуре. Большая роль в создании аллегорических композиций принадлежит В. Мухиной. В эскизе памятника Я. Свердлову, названном «Пламя революции», скульптор, следуя, подобно Андрееву, античным образцам, представила героизированную фигуру с факелом в руке в стремительном движении. Еще раньше в эскизе монумента «Освобожденному труду» (1919) Мухина изобразила фигуры рабочего и крестьянина, устремленные вперед в слитном чеканном шаге. Этот эскиз дает нам почувствовать будущего автора всемирно известной группы «Рабочий и колхозница».

Все сказанное убеждает в том, что уже первые итоги в реализации ленинского плана вскрыли большие возможности, которыми располагало молодое советское искусство. Вместе с тем выявилась и сложность его развития. Среди скульпторов не было единства во взглядах на творческий метод, природу и задачи искусства. Здесь особенно давала себя знать борьба противоположных идейных и художественных концепций. Развитию реалистической скульптуры мешали непреодоленные еще тенденции дореволюционного «модерна» и особенно оживившиеся в первые годы революции, претендовавшие на роль авангарда в искусстве «левые», формалистические течения. Кубизм, отвлеченное формотворчество, стилизация под архаику и т. п. — все это в большей или меньшей степени находило отражение в создаваемых памятниках. Так, в произведениях С. Эрзи поиски монументальной обобщенности образа

1 С. Коненков Мемориальная доска-рельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов». 1918









2. Н. Андреев и Д. Осипов. Обелиск «Советская Конституция» 1918—1919

иногда приводили к огрубленности и отвлеченности форм. Черты архаизации были присущи некоторым работам Б. Сандомирской, в частности ее портрету Робеспьера. Явно модернистическими были памятник С. Перовской О. Гризелли и ряд других произведений.

Бытовавшие в те годы формалистические «концепции» уводили художников от реалистической трактовки образов. Утверждения, что форма человеческого тела не должна быть основой художественной формы и т. п., особенно сильно влияли на молодых. Сказывалась также профессиональная неподготовленность некоторых ваятелей, принимавших участие в осуществлении плана монументальной пропаганды. Многие произведения молодых скульпторов были попросту беспомощны. Большинство памятников первых послереволюционных лет не сохранилось. Сравнительно немногое из созданного в те годы выдержало испытание временем и вошло в историю советской скульптуры. Однако опыт работы лучших мастеров сыграл большую роль в идейном и творческом перевооружении художников, в том, что искусство скульптуры преодолело узкие камерные рамки и приобрело широкое общественное звучание.

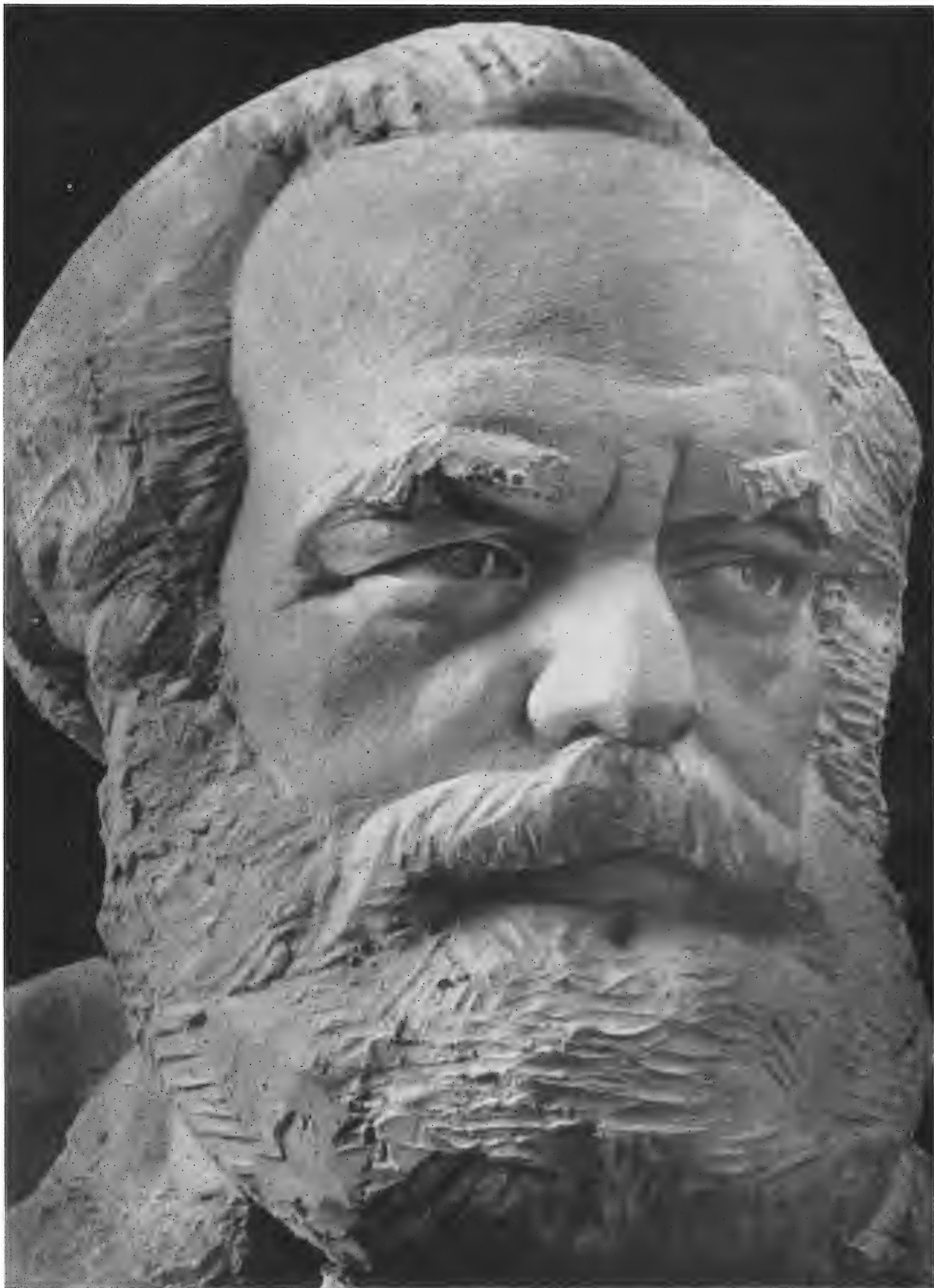
Революция испытывала острую потребность в развитии действенных форм агитации, способных давать незамедлительный отклик на важнейшие события современности. Здесь первостепенная роль принадлежала политическому плакату. Плакат размножали литографским способом во множестве экземпляров и распространяли по всей стране. Красноармейцы расклеивали плакаты на домах освобожденных от белогвардейцев городов. Плакаты посылали на село, без них не выезжали специальные агитпоезда и агитпароходы. Наряду с плакатом сатирическим, обращавшим острие свое против врагов молодой Республики Советов, прочно вошел в жизнь плакат утверждающий, героический, часто решенный в романтическом плане. Оба эти вида плаката были рождены Октябрьской революцией. Вместе с тем они опирались на прогрессивные традиции отечественной и зарубежной журнальной графики, в частности графики 1905—1907 годов, на традиции народного лубка, а также на лучшие плакаты периода первой мировой войны.

К сожалению, мастеров, получивших специальную подготовку или имевших опыт работы в области плаката, было мало. Да и опыт был невелик. К работе над плакатом приобщались некоторые живописцы и графики, ранее далекие от этого вида творчества. Отдельные мастера вносили в политический плакат ненужную вычурность. Плакаты крайне «левых» говорили отвлеченным языком условных геометризованных форм, не раскрывавших идеи пролетарской революции. На первых порах многие художники перегружали лист нежизненной символикой. Образ революции нередко олицетворялся Георгием Победоносцем и т. п. Иные плакаты были чересчур сложны, в них действовало множество персонажей, связь между которыми не сразу была видна. Такие плакаты не обладали силой прямого эмоционального воздействия. Подобные огрехи были свойственны, например, ряду листов А. Апсита. Однако его лучшие плакаты — «Интернационал», «1 Мая» (илл. 12), «Грудью на защиту





З. Н. Андреев. Статуя Свободы для обелиска «Советская Конституция». Фрагмент



4. С. Алешин. К. Маркс. Начало 1920-х годов







Петрограда!» были явлением интересным и ярким. Революция в листах Апсита и борьба ее с силами мирового империализма вставляли как образ величественный, грандиозный. Происходящие революционные сдвиги измерялись в них мерой почти космической (подобная трактовка революции была присуща и ряду произведений живописи той поры).

В условиях, когда «левые» вели лобовые атаки против самого принципа изобразительности, лучшие мастера плаката воплощали положительный образ современника, бойца революции в конкретной фигуре человека-героя, а в сложных многокадровых листах, близких к лубкам, оригинально развивали реалистическое сюжетное решение важной темы.

В эти годы определился круг первых советских мастеров, навсегда связавших свою деятельность с плакатом, сатирическим рисунком и другими видами боевого агитационного искусства. Еще до революции Д. Моор обладал некоторым творческим стажем, сотрудничая в сатирической печати. Но подлинная зрелость его как автора плакатов приходит в годы гражданской войны. Моор — мастер большого драматизма, доходящего до высокой патетики. Можно отчетливо проследить процесс творческого созревания художника, овладения им специфически «мооровским» графическим языком.



6. Л. Шервуд. А. Н. Радищев. 1918



7. М. Манизер. Рельеф «Рабочий». 1920—1921

Ранние плакаты Моора тяжеловаты, перегружены излишними деталями. Таков, например, исполненный в 1919 году плакат «Смерть мировому империализму!». Здесь нет еще того внутреннего накала, который будет в последующих листах. Но проходит менее года, и появляется знаменитый лист «Ты записался добровольцем?» (илл. 11), где в полной мере проявились лучшие свойства большого агитационного дара художника.

Плакат «Ты записался добровольцем?» принадлежит к числу самых сильных и действенных произведений советского искусства рассматриваемого периода. Изображенная в нем фигура красноармейца взята в остром, энергичном ракурсе. Резкий и властный жест протянутой вперед руки с указывающим на зрителя пальцем, мужественно-суровое выражение лица как бы воплощают вопрос, содержащийся в тексте плаката. Мастер строго подошел к отбору художественных средств. Все внимание зрителя приковывает ярко-



8. И. Шадр. К. Либкнехт. 1918

красный силуэт фигуры, контрастирующий с черными и белыми плоскостями фона. Этот контраст придает образу необычайно высокий эмоциональный накал. Глаза красноармейца нарисованы так, что с какой бы стороны мы ни были, грозный вопрошающий взгляд в упор обращен на нас. Этим усилена действенность плаката. Он наделен исключительной глубиной типического обобщения, монументален и вместе с тем поразительно прост. Идея революционной борьбы и гражданского долга воплощена в нем с большой реалистической убежденностью, страстностью. Советские люди старшего поколения навсегда запомнили этот образ. Моор заложил в нем замечательную традицию героического плаката. Многие из того, что было найдено мастером, получит широкое развитие в плакате последующих лет, особенно в период Великой Отечественной войны.

Моор создал и другие значительные листы: «Врангель еще жив. Добей его без пощады» (илл. 16), «Помоги» (илл. 14). В последнем, выпущенном в 1921 году в связи с кампанией помощи голодающим Поволжья, внутренняя напряженность трагического образа, переданная острым, экспрессивным рисунком, резким контрастом белой фигуры изможденного старика крестьянина и черного фона, достигает своего предела. В этом произведении сказались глубокая человечность

и психологизм, уже свойственные многим работам той поры. Моором нарисованы и плакаты иного — сатирического плана: «Советская репка», «Красный подарок белому пану» и другие.

Большую известность приобрел в годы гражданской войны В. Дени, художник, обладавший очень своеобразным творческим складом. Его работы полны лукавого народного юмора. Смех его всегда веселый и бьет, как говорится, не в бровь, а в глаз. Эти черты особенно ярко выступают в таких плакатах, как «На могиле контрреволюции» (илл. 13), «Лига наций» (илл. 17), «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!». Плакаты Дени часто близки народным лубкам. Язык их удивительно прост и доступен. Художник не чуждается ни бытовых деталей, ни широко развитого повествования (например, в плакате «Все люди братья, люблю с них брать я»). Листы Дени с подписями, в которых много от «раешника», сродни басням и стихам Демьяна Бедного, положенным народом на музыку и широко распевавшимся в те годы. Близки народным истокам и многие персонажи-маски в плакатах Дени на международные темы.

Ряд интересных плакатов создали в рассматриваемый период В. Спасский, И. Симаков, Н. Когоут, А. Радаков, Н. Кочергин.

Кроме плакатов литографских, во многих городах России создавались плакаты, рисованные от руки;



9. В. Синайский. Ф. Лассаль. 1921





10. С. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву в Москве, 1923





11. Д. Моор. Ты записался добровольцем? 1920





12. А. Апсит. 1 Мая. 1919

размножали их способом трафарета. Главную роль приобрели здесь знаменитые «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агентства) — острые злободневные листы, появлявшиеся ежедневно в витринах магазинов.

То были серии красочных картинок с краткими выразительными подписями. Мысль о создании таких плакатов принадлежит М. Черемныху. Его первое «Окно» появилось осенью 1919 года в витрине московского универсального магазина на Петровке и возымело огромное действие на зрителей. В созданной затем мастерской «Окон РОСТА» работали многие талантливые художники.

Плакат «Окон РОСТА» — почти всегда сатирический. Его цель — развенчание, разоблачение врага. И темпы изготовления рисунков (делали их обычно в крайней спешке, очень часто — в течение бессонной ночи) и техника их размножения обусловили суммарный по форме характер образов, ограничивали возможности художников в использовании цвета. Однако плакаты стремились внести, и в лучшие листы действительно вносили, боевую нацеленность рисунков и текста. У «Окон РОСТА» постоянно толпились зрители.

Коллектив художников, работавших над «Окнами», насчитывал около ста человек. Среди них — И. Малютин, А. Нюренберг, А. Лавинский, Н. Денисовский. Не-



13. В. Дени. На могиле контрреволюции. 1920

которые листы были исполнены Д. Моором, Б. Ефимовым, П. Алякринским и многими другими талантливыми мастерами.

Очень крупную роль в деятельности мастерской сыграл В. Маяковский. Он был автором около двухсот листов, выступая в них одновременно и художником и поэтом. Отточенность агитационной, смысловой и, соответственно, сюжетной линии — основная черта «Окон» Маяковского. Мастер великолепно использовал выразительный и острый язык силуэта. Найденный им силуэт фигуры, обычно предельно обобщенный, переходил затем из кадра в кадр. Сила рисунков Маяковского — в энергии действия, динамике жеста. Двустипшие и четверостишие к каждому рисунку, тоже энергичные и сжатые, обладают в «Окнах» Маяковского огромной агитационной силой (илл. 15).

Множество великолепных «Окон» сделал Черемных. Он свободно сочетал гротеск с достоверностью изображения, предельно скупые художественные средства с удивительной жизненностью, выразительностью мимики, жеста персонажей. Если у Маяковского рисунок немислим без текста, то у Черемных — все основное в изображении, а текст лишь дополняет его. Эти черты

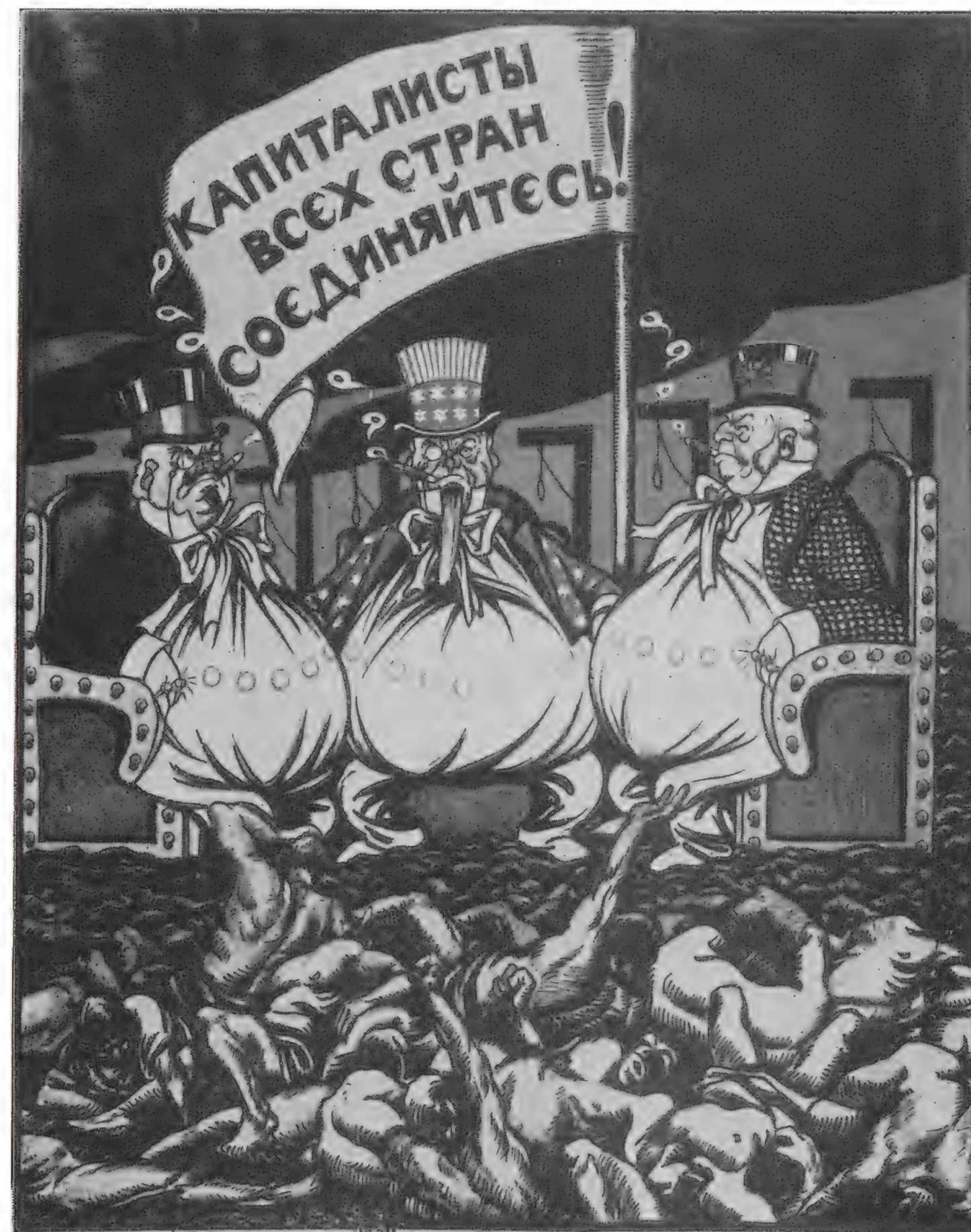
14. Д. Моор. Помоги. 1921







15. В. Маяковский. Украинцев и русских клич один — да не будет пан над рабочим господин! 1920



17. В. Дени. Лига наций. 1920

ярко проявились, например, в «Окне» — «На Врангеля Антанта полна злобы» (илл. 18). Черемных любил краски сильные и контрастные, смело использовал их.

Начинание это оказалось настолько популярным и действенным, что привлекло художников и поэтов Центральной России, Сибири, Поволжья, а затем распространилось и по всей стране. Казалось, что продолжительность жизни «Окон» будет «однодневной». Собственно, такую скромную задачу и ставили перед собой создававшие их мастера. Но чем больше времени отделяет нас от первых лет революции, тем большую историческую ценность эти листы приобретают в наших глазах не только как яркие документы эпохи, но и как смелые поиски талантливого коллектива художников, многое нашедшего и для искусства будущего. Опыт «Окон РОСТА» оказался весьма плодотворным через двадцать лет, когда фашистские орды вторглись в Советскую страну. Он широко используется и в наши дни. Собранные в свое время А. Бакушинским для Третьяковской галереи и хранящиеся ныне в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина, «Окна РОСТА» являются и будут являться великолепным образцом для многих советских плакатистов.

В годы гражданской войны получают развитие карикатура и сатирический рисунок. Правда, их место в

16. Д. Моор. Врангель еще жив. Добей его без пощады. 1920



графике того времени гораздо более скромное, чем у плаката, что объясняется трудностями технического порядка. Тем не менее было создано немало интересных работ и в этой области. В «Правде» печатались острые и меткие карикатуры Л. Бродаты (илл. 27), в «Бедноте» — М. Черемныха. Много карикатур помещал на своих страницах журнал «Красноармеец», в котором сотрудничали те же мастера, что и в «Окнах РОСТА». Первый сатирический журнал при газете «Правда» — «БОВ» («Боевой отряд весельчаков»), созданный в 1921 году, привлек Маяковского, Черемныха, Моора.

Широкую популярность снискала «Советская азбука» Маяковского, которую сам автор раздавал в 1919 году уходящим на фронт бойцам.

Большой действенной силой отличалась серия карикатур Моора «История российской контрреволюции», представлявшая сатирические портреты Керенского, Милюкова и других врагов Советской власти. (Это начинание было успешно продолжено в 30-х годах Кукрыниксами.)

В целом же, как уже говорилось, газетный и журнальный сатирический рисунок в рассматриваемый период был развит гораздо меньше, чем плакат. Расцвет его был впереди, когда возникла сеть специальных сатирических журналов, а развитие полиграфии и бумажного производства создали благоприятные условия для широкого проникновения карикатуры в центральную прессу и во многие литературно-художественные журналы.

Станковая графика, особенно эстамп, в годы гражданской войны развивалась весьма противоречиво. В этой области искусства работали высококвалифицированные художники, великолепно владевшие мастерством гравирования. Но многие их произведения несли еще на себе печать чуждых реализму влияний. Тем не менее в лучших листах ясно проступали черты большого, во многом нового реалистического искусства.

Новое прежде всего появляется в графическом портрете. Очень интересными, в своем роде уникальными, являются первые зарисовки художниками Ленина. Здесь, помимо упоминавшихся работ Н. Андреева, следует вспомнить сделанные с натуры рисунки И. Бродского, Ф. Малявина, Г. Верейского, Н. Альтмана и других мастеров.

Обобщая свои наблюдения, Андреев исполнил в технике сангины, пастели и итальянского карандаша проникновеннейший портрет Ленина, отмеченный большой художественной силой, передающий мудрую человечность вождя (1920—1924, илл. 21).

Андреевым был создан также цикл очень глубоких по характеристике, законченных по манере исполнения графических портретов выдающихся деятелей Коммунистической партии и советской культуры. Это преимущественно изображения головы портретируемого. В крепкой, уверенной лепке форм, четкой пластике объемов чувствуется рука не только графика, но и скульптора. Стремление автора раскрыть внутренний мир, общественную значимость изображаемого человека, которое помогло Андрееву успешно продолжить «Лениниану», сказалось и в его графических образах И. Сталина, Ф. Дзержинского, А. Луначарского, М. Калинина. Также содержательны, но, пожалуй, более интимны портреты друзей художника — К. Станислав-







19. С. Герасимов. Хозяин земли. Эскиз панно. 1918



20. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат». 1913—1918

ского, Л. Леонидова, И. Москвина и других известных работников театра. В 1921 году Андреев нарисовал великолепный портрет М. Горького.

Среди графических образов деятелей искусства очень значительны портреты: Ф. Шаляпина, выполненный Б. Кустодиевым, Т. Залькална — П. Шиллинговским, А. Блока и Вл. Немировича-Данченко — П. Нерадовским, «Автопортрет» 1918 года П. Павлинова, многочисленные портреты писателей и художников, созданные Г. Верейским и Ю. Анненковым.

Большое место в графике первых революционных лет заняли пейзажные серии. Несколько циклов гравюр было посвящено русским городам. В прекрасных листах А. Остроумовой-Лебедевой поэтически запечатлены неповторимые архитектурные ансамбли Петрограда (илл. 23).

В течение 1918—1919 годов вышли альбомы И. Павлова: «Московские дворики», «Старая Москва», «Уходящая Москва» и другие. Эти серии и сейчас представляют большую художественную ценность. Великолепный мастер гравюры воплотил свою любовь к древней столице Москве в проникновенных, строго документальных листах (илл. 24).

В рассматриваемый период интенсивно развивается и своеобразная отрасль прикладной графики, связанная с созданием профсоюзных знаков, изображений на почтовых марках, денежных купюрах, всевозможных эмблем, в том числе эмблемы Советской страны — герба с различными вариантами решения мотивов серпа и молота. Возник даже специфический термин «геральдика труда». В конце 1921 года была организована специальная выставка эмблем профсоюзов.

С задачами современности сближали художников и такие замечательные начинания, как выпуск иллюстрированных «народных изданий» классиков. Эти первенцы культурной революции в книжном деле вышли в свет в очень трудный для существования республики 1919 год (иллюстрировали произведения Пушкина и Гоголя А. Бенуа, Б. Кустодиев, В. Лебедев и другие).

В 1918 году вышла поэма Блока «Двенадцать» с иллюстрациями Анненкова (илл. 26). Известно, что сам Блок просматривал рисунки до печати, и по его замечаниям Анненков внес некоторые существенные изменения в характеристику главных персонажей поэмы. В этих острых по исполнению иллюстрациях





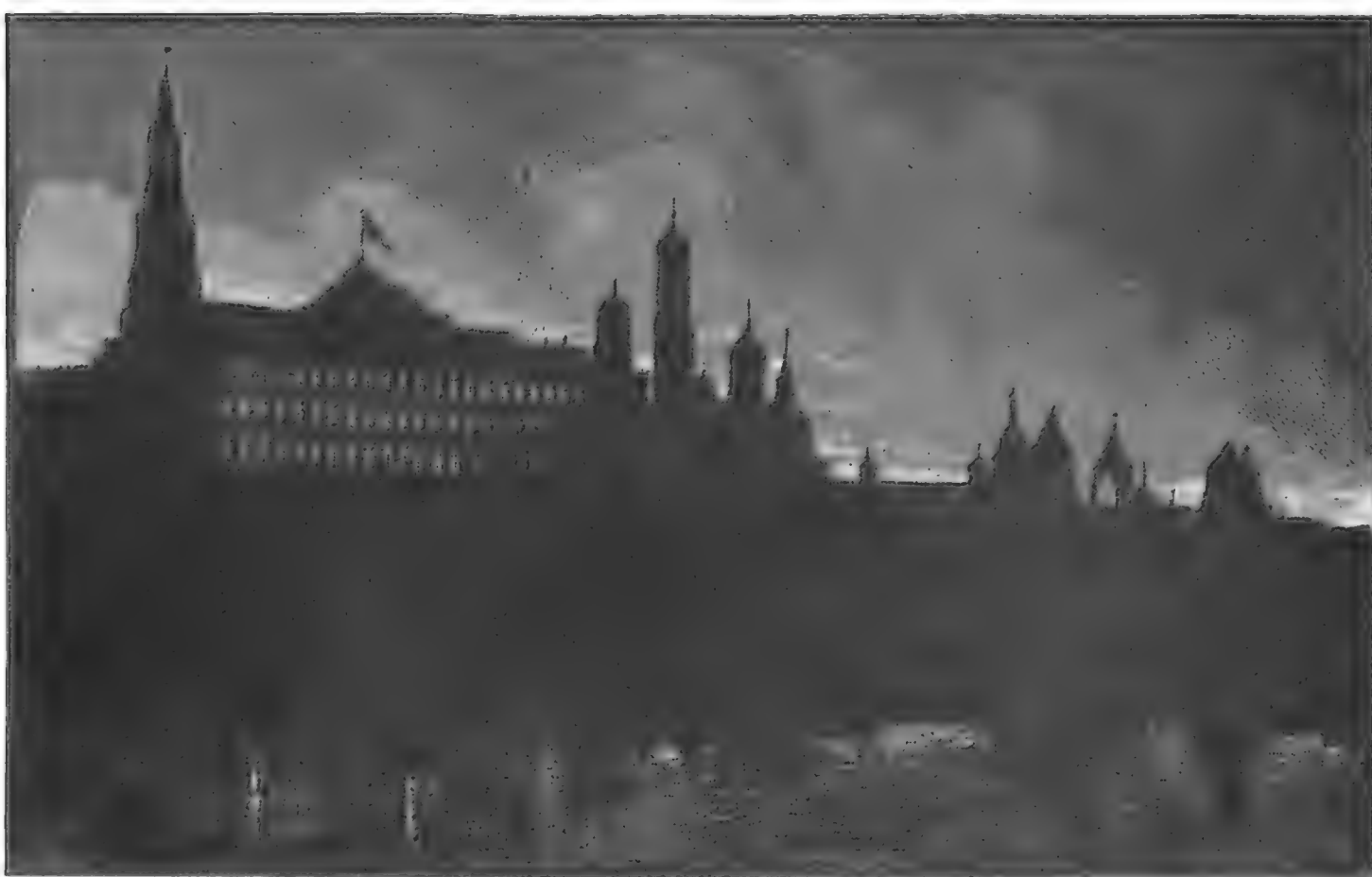
21. Н. Андреев. В. И. Ленин. 1920—1924



22. В. Фалилеев. Революционные войска. 1919



23. А. Остроумова-Лебедева. Петроград. Постройка Дворцового моста и дымы Выборгской стороны. 1919



24. И. Павлов. У Кремлевской стены. 1920

отражены великие сдвиги тех лет, по-своему преломившиеся не только в гениальной поэме Блока, но и в ее интерпретации художником-графиком.

Значительным событием в истории книжной графики было издание в том же 1918 году прекрасных иллюстраций Е. Лансере к «Хаджи Мурату» Л. Толстого (илл. 20), исполненных еще до революции. Верность реализму, высокое мастерство отличают иллюстрации Д. Кардовского к «Робинзону Крузо» Д. Дефо, над которыми художник работал в 1917—1918 годах. Черты современности проявились в «Календаре» В. Конашевича, завершенном в 1922 году.

Большое развитие в иллюстрации и эстампе получили ксилография и линогравюра. Здесь сразу же заявили о себе яркие, сложные индивидуальности, такие, например, как В. Фаворский, А. Кравченко, Н. Купреянов (илл. 25), В. Фалилеев (илл. 22).

В рождении нового заметную роль сыграли журналы, к сожалению, тогда немногочисленные. Журналам были необходимы злободневные рисунки, обложки, иллюстрации, которые взывали бы к уму и сердцу советского читателя. Однако успешно создавать их не всегда удавалось. Порой эстетский характер образов вступал в резкое противоречие с заданной общественно-значительной темой, как, например, в нарисованной С. Чехониным на обложке журнала «Сирена» (Воронеж, 1918) аллегории революции. Ассоциацию с апокалипсическим «всадником бледным» вызывала аллегория «Первого мая», исполненная К. Петровым-Водкиным для обложки журнала «Пламя» (1919). Но дух первых лет революции отражался во многих гравюрах и рисунках. К примеру, в «Броневику» Н. Купреянова (журнал «Москва»), «Митинге» Н. Комаровского, «Смольном» В. Фридмана (оба — в журнале «Красноармеец») и других.

Очень важна была роль журналов в переосмыслении темы труда. Порой далеко не безупречные профессионально рисунки, посвященные этой теме, были интересны своей близостью к монументальным панно и плакатам. Здесь также утверждались гордая радость созидания и широкие перспективы будущего. О том же свидетельствуют публиковавшиеся в журналах кон-





25. Н. Купреянов. Броневик. 1918

цовки и заставки. Часто они приближаются по принципу лаконичного решения к эмблемам и содержат какой-нибудь лозунг, как, например, концовки Фридмана в журнале «Красноармеец» («Да здравствует Красный профинтерн!» и другие).

Среди первых опытов художественных историко-революционных изданий интересен выпущенный в 1921 году Вхутемасом альбом «Революционная Москва III конгрессу Коммунистического Интернационала».

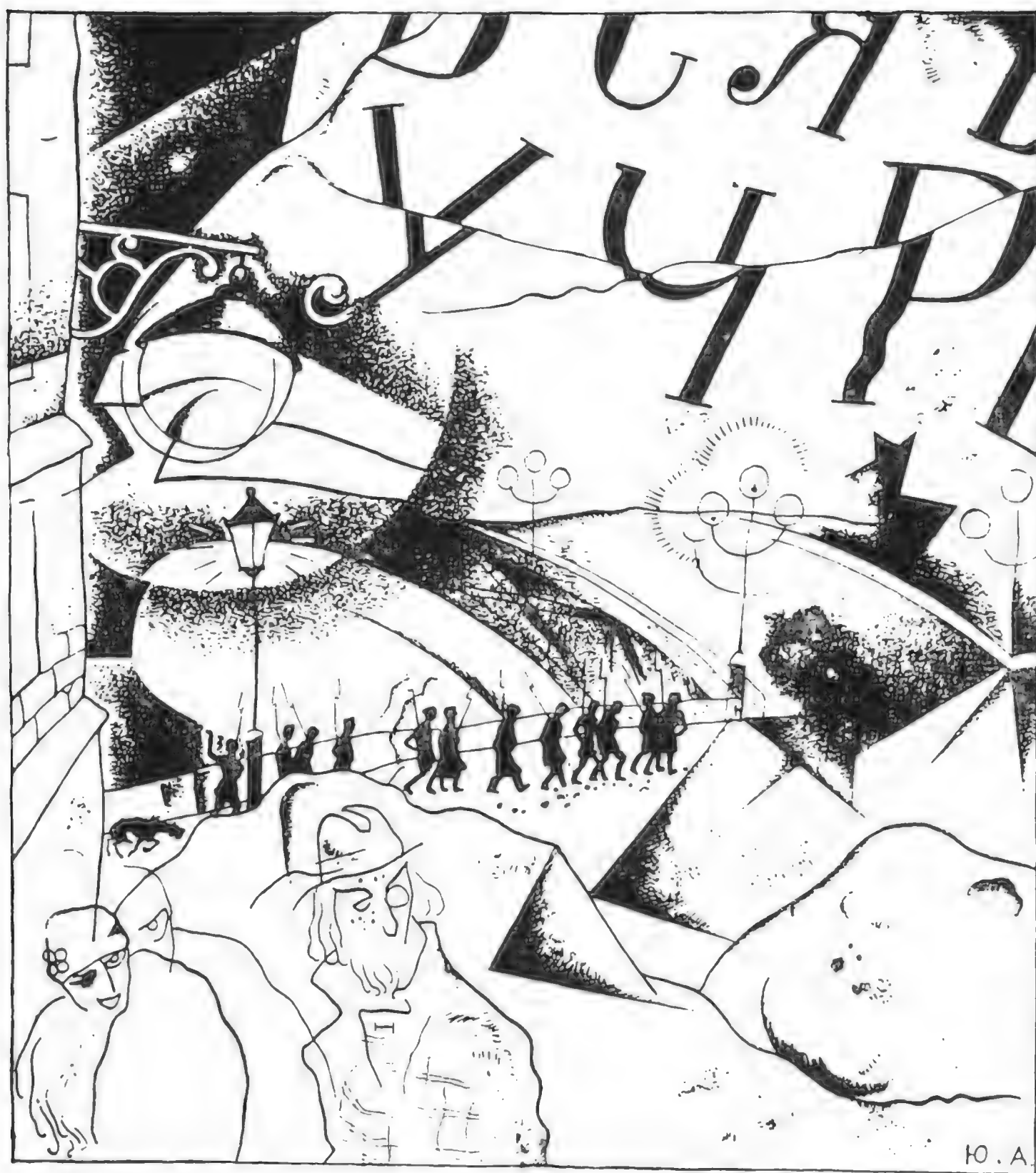
В первые годы Советской власти станковая графика, вырванная, как и многие другие виды искусства, из мира камерного, салонного, ищет пути к большей активности, действенности, гражданственности и народности.

Общественный, народный характер, который приобретало искусство после Великой Октябрьской револю-

ции, естественно, сказался и на развитии живописи. И здесь многие новые начинания были связаны с ленинским планом монументальной пропаганды, хотя, как уже говорилось, план этот относился главным образом к произведениям скульптуры. Молодое советское искусство искало наиболее доступные по тем временам формы живописного воплощения ленинской мечты.

И вот наряду с первыми скульптурными памятниками появляются монументальные живописные работы. В дни народных празднеств в убранстве городов главенствующее значение приобрели крупные сюжетные панно, вывешивавшиеся на стенах и балконах домов, на праздничных арках. Творческие искания графиков, в частности плакатистов, и большого числа мастеров станковой живописи в значительной мере были направлены в эту область художественной деятельности.





26. Ю. Анненков. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1918



27. Л. Бродаты. Карикатура из газеты «Правда». 1919

Культура и традиции монументальных видов живописи на Руси были во многом забыты и утрачены, а для нового содержания необходимо было искать и новые художественные средства, ибо советский мастер становился пропагандистом революционных социалистических идей.

К сожалению, восстановить сколько-нибудь полную картину развития монументальной живописи первых послереволюционных лет и проследить тем самым истоки ее последующего развития почти невозможно. Если немало плакатных листов дошло до наших дней, то большинство панно не сохранилось (часто их писали клеевыми малярными красками). Несомненно, что в первых живописных панно, судя по оставшимся эскизам и описаниям, было много и наивного и незрелого. Как и в плакатах, порой изображения осложнялись архаизмами, приобретали стилизованный характер или были уродливо деформированы. Однако в лучших работах были достигнуты значительные результаты.

К рассматриваемому периоду относятся первые успешные попытки создать типизированный образ рабочего Страны Советов, бойца Красной Армии, советского крестьянина.

Широкое распространение получили аллегорические группы, воплощавшие идею единения пролетариата и крестьянства. В таких группах изображались солдаты, красноармейцы, революционные матросы. Революция часто олицетворялась в образе рабочего, разрывающего цепи. Труд воплощался то в образе кузнеца, то пахаря и т. п. Аллегорические композиции утверждали грядущий расцвет науки и искусства, всенародное счастье.

Уже к первой годовщине Октября развернулась кампания по оформлению улиц и площадей. В ней приняли участие художники самых различных направлений. Так, в Москве, например, оформление Сокольнического района было поручено одному из старейших художников-передвижников Н. Касаткину, для которого тема революционной борьбы пролетариата издавна была близкой. Касаткин выполнил два крупных панно: «Маркс светом науки открыл свободу» и «Ленин революцией осуществил свободу». Касаткин привлек к участию в оформлении района целую группу живописцев. В других местах Москвы работали С. Герасимов (илл. 19), Н. Чернышев, П. Кузнецов и еще ряд известных художников.

В украшении Петрограда к первой годовщине Октября участвовало свыше 170 мастеров. Сохранились материалы с описанием панно, выполненных для нескольких районов (Охтинского, Рождественского и других). Многие из них принадлежали живописцам, близким передвижникам или «Общине художников», а также Обществу имени Куинджи и другим объединениям, в которых живы были реалистические традиции. Таковы панно «Революция» И. Владимирова, «Рабочий у наковальни» П. Геллера<sup>11</sup>. В. Волков (впоследствии известный белорусский живописец) создал композицию «Торжество рабочего. Мирная жизнь». Несколько работ принадлежало Г. Савицкому. Революционный триптих Ф. Лехта и Н. Герардова украшал фасад здания Рождественского Совета депутатов. Произведения этих художников серьезные, реалистичны, но в монументально-декоративных решениях несколько

робки — в них недостаточно ярко выражена патетика высоких революционных идей.

Значительных творческих результатов достиг К. Петров-Водкин, с подлинным увлечением выполнивший для Театральной площади в Петрограде огромные панно на темы народных сказаний. Переход от загадочных «красных коней» и других отвлеченно-символических образов к композициям, обращенным непосредственно к широким массам, несомненно, был плодотворным для художника и полезен для многочисленных зрителей.

К реализму стремились многие русские мастера, широко используя различные формы наглядной агитации и пропаганды. В Туле, например, работали П. Покаржевский, Г. Шегаль, П. Крылов (впоследствии один из Кукрыниксов) и другие. Ряд эскизов монументальных росписей был исполнен в те годы живописцами Рязани, художниками Поволжья — Саратова, Самары, Нижнего Новгорода, некоторых центров Западной Сибири. В Оренбурге С. Карпов и В. Ледяев создали триптих «Судьба киргизского народа до и после рево-

люции», отличавшийся большой жизненной и художественной убедительностью.

Участие в монументальной пропаганде было большим творческим экзаменом для представителей многих художественных направлений. Истинные достижения проявились в сфере реалистических исканий. Футуристы и беспредметники этот экзамен не выдержали. Недаром во время подготовки к встрече 1 Мая в 1919 году Петроградский Совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов в связи с многочисленными жалобами на «футуристическое засилие» принял решение ни в коем случае не передавать оформление первомайского праздника в руки футуристов.

Праздничное оформление площадей, улиц, общественных интерьеров было первым в советском искусстве синтезом различных видов художественного творчества — архитектуры, живописи, скульптуры, графики. Опыт первых революционных лет в этой области не прошел бесследно. Он имел большое значе-





ние для последующего развития монументально-декоративного искусства.

Хотя немалые силы художников были сосредоточены в рассматриваемый период на монументальных формах, не замирала деятельность их и в станковой живописи, также проникнутой стремлением к решению больших общественно-значительных тем, выдвинутых революцией. Примечательно, что заметных результатов добились многие мастера, принимавшие непосредственное участие в монументальной пропаганде. В этом отношении характерны творческие искания Кустодиева, Петрова-Водкина и ряда других крупных живописцев.

Деятельность Кустодиева в послереволюционные годы была своеобразным творческим подвигом. Несмотря на тяжелую болезнь, он страстно и самозабвенно участвовал в художественной жизни страны. Его известная картина «Большевик» (1920, *илл. 28*) — одно из самых значительных произведений тех лет, в

котором революционная тема получила глубокое и художественно яркое решение. Картина исполнена в символическом плане. Мастер олицетворяет партию большевиков в гигантской фигуре рабочего, стремительно идущего вперед. Красное знамя в его руках объяло улицы и площади, заполненные революционным народом. Реалистическая гипербола, мощный динамический напор композиции, яркий жизнеутверждающий колорит придают этому произведению внутреннюю эмоциональную силу, высокий оптимистический пафос.

Вскоре художник создает другое большое полотно — «Праздник в честь II конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921). Здесь, в отличие от предыдущей работы, с почти документальной достоверностью изображено конкретное событие — демонстрация петроградских трудящихся, проходящих перед Зимним дворцом. В трактовке многоликой праздничной толпы, где мы видим множество персонажей (рабочих, крас-



29. К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920





30. К. Юон. Новая планета. 1921

ноармейцев, матросов), наделенных четко-индивидуальными и типическими чертами, чувствуются мысль и рука большого художника-реалиста, откликнувшегося на значительное событие новой жизни.

Яркую страницу открыла Октябрьская революция в живописи Петрова-Водкина. Художник, «чеканя», как он говорил, свое ремесло, отыскивал выразительную форму, необходимую для большого нового содержания. Это нашло отражение в «Автопортрете» (1918), представлявшем образец углубленного самоанализа, раскрытия сложных переживаний художника. В трактовке деталей портрета много реалистической символики. Глубиной чувства привлекает картина «1918 год в Петрограде» (1920, *илл. 29*). Печать страдания на лице героини, словно сошедшей с древней иконы или фрески, вносит в произведение ноту драматизма. В этом образе (названном в свое время «Петроградской мадонной») художник стремился передать духовную красоту и стойкость женщины-матери.

Представление о космической грандиозности социальных сдвигов, происшедших в связи с революцией, аллегорически выражено К. Юоном в известных картинах «Симфония действия» и «Новая планета» (1921, *илл. 30*), а также в его росписи занавеса для Большого театра (1920). В этой росписи за руинами переднего плана возникают озаренные лучами восходящего солнца грандиозные и прекрасные панорамы будущего.

Символическое начало присутствует и в замечательном полотне А. Рылова «В голубом просторе» (1918, *илл. 31*) — произведении удивительной свежести, чистоты, радостного подъема, яркой жизнеутверждающей силы. Художник создал романтический образ северной природы. В светлой голубизне беспредельного

неба над синей морской гладью летят гордые, свободные птицы. Содержание этого произведения ассоциативно связывалось с Октябрьской революцией.

Многие художники-реалисты стремились к почти документальному отражению революционных событий. Таковы произведения Г. Горелова «Взятие Зимнего дворца», И. Владимирова «Долой орла!», «Отречение Николая II», «Арест царских генералов» и некоторые другие работы. Это были не всегда совершенные по исполнению, но глубоко волновавшие зрителя своим революционным духом полотна. Они и сейчас доносят до нас правду живого наблюдения важных примет того времени.

Жизненно достоверное воплощение революционной тема получила в произведениях И. Бродского. Его картина «Ленин и манифестация» (1919) открывала «Лениниану» в живописи. В ней намечена убедительная трактовка образа вождя революционного народа.

Капитальным трудом Бродского была начатая в 1920 и завершенная в 1924 году грандиозная композиция «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна». В картине запечатлены с безошибочным портретным сходством многие деятели мирового революционного движения. Правда, длительный и напряженный труд Бродского не увенчался полной творческой удачей. Много недочетов было в композиционном и колористическом решении картины. Недостаточно четко выделен в ней образ Ленина. Но полотно это прокладывало путь развитию советского многофигурного группового портрета. Оно стало первым звеном в цикле последующих больших композиций Бродского 20-х годов, посвященных ярким явлениям современной жизни.





31. А. Рылов. В голубом просторе. 1918

Интерес к историко-революционной теме, событиям гражданской войны захватил широкий круг художников. Живший в те годы в Новочеркасске М. Греков приступил к созданию ставшего впоследствии знаменитым живописного цикла, воспевающего боевые подвиги героев Первой Конной армии. В 1920 году художник написал картины «Подвоз орудий и снарядов к Новочеркасску, занятому жлобинцами» и «Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск». В этих произведениях еще не раскрылось в полной мере большое и яркое дарование Грекова, но они внесли нечто новое в батальную живопись — отразили демократический дух Красной Армии.

Среди немногочисленных жанровых композиций на современную тему выделялась картина А. Моравова «Заседание комитета бедноты» (1920). В ней портретно переданы члены комитета бедноты одной из деревень Тверской губернии. Это — люди, несшие на своих плечах трудности перестройки деревни в годы военного коммунизма. Почти все они, видимо, побывали на войне, прошли через «горнило» митингов,

быть может, заседали в армейских комитетах. В расстановке отдельных действующих лиц и в композиции целого ощущается нечто напряженно мобилизующее. Каждый персонаж жизненно убедителен. Написана картина широко, неяркими, но выразительными красками.

Нельзя обойти молчанием небольшое жанровое полотно В. Маковского «Новое время» (1919), в котором старейший художник с мягким юмором выражает интересную примету нового быта: чета старичков, улыбаясь, передвигает стрелку настенных часов — горячее время не ждет, согласно декрету Советского правительства, день начинается на два часа раньше.

С большим увлечением работает над циклом «Бабы рязанские» А. Архипов. Очень хорошо отраженным в ней утверждением полнокровной радостной жизни «Молодая крестьянка в малиновом платке» (1919). Художник издавна мечтал о создании яркого типического образа русской крестьянки. Здесь эта мечта начала получать свое воплощение.





32. С. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922

Сложно и во многом противоречиво развивалась в рассматриваемый период портретная живопись. Чуждые реализму тенденции, унаследованные некоторыми мастерами от буржуазного искусства предреволюционной поры, явились серьезным препятствием к разработке правдивого портретного образа в советское время.

В этой обстановке велика была оздоровительная роль произведений художников, прочно стоявших в своем портретном творчестве на позициях реализма.

Самое почетное место в галерее живописных портретных образов рассматриваемого периода принадлежит работам С. Малютина. Уже в первых его послереволюционных портретах — архитекторов И. Жолтовского и Н. Виноградова, художника А. Борисова, инженеров Ю. Успенского и Г. Передерия мы явственно ощущаем не только стремление живописца глубоко и правдиво раскрыть духовный мир и специфические черты внешнего облика каждого из портретируемых, но и серьезную попытку создать типический образ русского интеллигента, принявшего Октябрьскую революцию и ставшего на службу молодой Советской республике.

Самым значительным произведением Малютина явился портрет Д. Фурманова, который справедливо причисляют к высшим достижениям советского изобразительного искусства (1922, *илл.* 32). Именно в этом произведении впервые с большой идейно-содержательной глубиной и художественной выразительностью был раскрыт типический образ человека, рожденного социалистической революцией. Уже сама композиция портрета, передающая особую манеру Фурманова держаться свободно, уверенно, спокойный, немногословный жест рук, военный костюм с орденом боевого Красного Знамени, портфель, бумага, карандаш — все это подсказывает нам, что портретируемый одновременно и герой войны и человек интеллектуального труда. Однако полно и глубоко раскрывается образ лишь при внимательном взгляде на лицо, особенно — глаза, искрящиеся ярким умным огоньком. Мы ощущаем в них большую духовную силу и нравственную красоту Фурманова. Решенный в строгом, сдержанном колорите, с преобладанием темно-зеленых, охристых и сероватых красок, портрет пленяет нас мудрой простотой тональных отношений, выразительностью фактуры.

Реалистические традиции отечественного искусства по-разному отразились в портретах Б. Кустодиева, М. Нестерова, А. Головина, В. Мешкова, З. Серебряковой и ряда других мастеров.

Содержательность и жизненность сохраняет пейзаж не только в творчестве А. Рылова, о котором было сказано выше, но и в произведениях других крупных мастеров, в частности В. Поленова, написавшего в 1918 году «Разлив на Оке» — картину, наполненную большим поэтическим чувством, ощущением мощи величественней русской природы.

Все упомянутые достижения искусства первых послереволюционных лет в области сюжетной картины, портрета и пейзажа легли в основу дальнейшего развития этих главных жанров советской живописи, давших уже в 20-е—30-е годы большое число первоклассных произведений.

## РУССКОЕ ИСКУССТВО

### 20-х—30-х ГОДОВ

С окончанием гражданской войны наступил новый период в истории советской культуры. Для изобразительного искусства, как и для всей советской культуры, 20-е годы — период вдохновенных творческих исканий, кипения страстей, настойчивого стремления передовых мастеров выразить мысли и чувства народа, показать его как хозяина страны и своей собственной судьбы. Вместе с тем это время ожесточенной борьбы с различного рода направлениями и тенденциями, мешавшими формированию метода социалистического реализма, время внутренней перестройки многих мастеров, идущих сложными, порой очень противоречивыми путями к искусству глубоких идей и большой художественной правды.

Прежде чем обратиться к материалу живописи 20-х годов, следует дать себе ясный отчет в том, что борьба за новую советскую картину была весьма острой и принципиальной. Художникам-реалистам, воспитанным на классических образцах русской живописи, пришлось сражаться за утверждение значительности и ценности станковых форм искусства. Лефовцы и «производственники» прямо заявляли, что станковая живопись не нужна советскому искусству, они призвали заменить «мистику творчества обработкой материала»<sup>12</sup>. Один из ярких приверженцев «производственного искусства» О. Брик писал: «Станковая картина не только не нужна современной нашей художественной культуре, но является одним из самых сильных тормозов ее развития»<sup>13</sup>.

Таким образом, перед сторонниками реализма стояла задача разоблачить нигилистическое отношение лефовцев и «производственников» к станковым формам искусства и особенно в живописи, которая в 20-х годах заняла ведущее место в искусстве. Для этого недостаточно было словесных дискуссий, а нужны были творческие усилия большого коллектива художников-реалистов, имеющего в своих рядах не только молодежь, но и зрелых мастеров, заявивших о себе еще перед революцией.

Однако и среди живописцев-станковистов в это время не было единства. Некоторые из них неясно представляли пути развития советского искусства, его задачи и особенности. Еще не были преодолены те противоречия, которые имели место в русской живописи предреволюционной поры. К этому следует добавить, что в 20-х годах в СССР еще не были до конца ликвидированы эксплуататорские классы. Мелкобуржуазные идеи в той или иной мере находили отражение в культуре и мешали ясному и целенаправленному развитию советской живописи, как, впрочем, и всего советского искусства.

Следствием явилось возникновение многочисленных художественных группировок и объединений, порой весьма различных по творческим устремлениям.

Еще в 1921—1922 годах возникают такие художественные объединения, как «Бытие» и «Новое общество живописцев» (НОЖ). Среди их членов мы встречаем молодых живописцев, ставших в дальнейшем в первые ряды советских мастеров. Это Ф. Богородский,





33. И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров. 1925

П. Соколов-Скаля, П. Покаржевский, Г. Ряжский и другие. Объединения эти просуществовали недолго, так как, хотя они и ратовали за реализм, но, по существу, во многом придерживались формалистических позиций, не дававших членам этих объединений выйти на дорогу полнокровного реалистического творчества. Не случайно наиболее талантливые художники, входившие в НОЖ и «Бытие», очень скоро отошли от принципов, которыми руководствовались, будучи в этих объединениях.

Большую силу представляли в начале 20-х годов убежденные художники-реалисты. Задача состояла в том, чтобы объединить их и поставить перед ними ясную цель. Это и было осуществлено Ассоциацией художников революционной России (АХРР), возникшей в 1922 году. Организации АХРР предшествовала 47-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок в том же 1922 году. В ней принимали участие и старые художники и молодые живописцы, образовавшие в дальнейшем основное ядро Ассоциации художников революционной России. Это С. Малютин, В. Н. Мешков, В. В. Мешков, П. Радимов, Е. Кацман, В. Бакшеев, Г. Савицкий, В. Крайнев и некоторые другие. Таким образом, несомненна преемственная связь АХРР с Товариществом передвижников, которая во многом определила развитие реалистических традиций русской живописи в советском искусстве.

АХРР ратовала за искусство, связанное с жизнью и борьбой народа за социализм. «Наш гражданский долг перед человечеством,— говорится в первой декла-

рации АХРР,— художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата»<sup>14</sup>.

За осуществление этой огромной по масштабам и сложной в творческом плане программы художники АХРР, провозгласив лозунг «героического реализма», приступили с невиданным энтузиазмом. И многого им удалось достичь. Они сыграли большую роль в сложении советского искусства, **направили** внимание живописцев, графиков, скульпторов на решение важнейших творческих задач, успешно вели борьбу против формализма. Они обратили особое внимание на развитие тематической картины глубокого общественного содержания. Им принадлежит немалая роль в возрождении и дальнейшем развитии традиционных станковых видов и жанров живописи, скульптуры, графики. Их творческая деятельность носила во многом новаторский характер, что помогло утверждению в изобразительном искусстве принципов социалистического реализма.

Со временем АХРР, как уже говорилось, стала занимать одно из ведущих мест в художественной жизни страны. Ее филиалы возникли в разных городах. Она стала инициатором организации многих выставок, в которых нередко принимали участие художники раз-





34. И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1926



личных группировок и объединений. Среди них — выставки «Революция, быт и труд» (1925), «Жизнь и быт народов СССР» (1926), «10 лет РККА» (1928). Эти выставки, в которых зачастую выступали и мастера других республик, были очень популярны. Луначарский говорил, что на них «художник явно находит своего зрителя, зритель явно начинает узнавать в художнике своего художника»<sup>15</sup>.

Другая крупная творческая организация 20-х годов — Общество станковистов (ОСТ). Общество это не было однородным по составу; в деятельности его проявлялись противоречия. Однако в него входили такие талантливые художники, как А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Гончаров, П. Вильямс, которые сыграли плодотворную роль в формировании советского искусства. Им свойственно обостренное чувство современности, близок напряженный ритм жизни страны. Увлекают их индустриальная и спортивная темы.

Многие художники 20-х годов объединялись, ориентируясь на предреволюционные группировки. Так, например, общество «Московские живописцы» состояло преимущественно из мастеров, объединенных до революции в «Бубновом валете». Возникло оно в 1925 году, и в него вошли такие своеобразные мастера, как П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов и другие. Исходя из дореволюционных принципов «Бубнового валета», представители общества «Московские живописцы» (в 1927 году они вошли в Общество московских художников — ОМХ) обращали обостренное внимание на живописное качество своих работ. Само по себе это

35. И. Бродский. Летний сад осенью. 1928





36. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930

было очень хорошо. Но беда некоторых художников этого объединения состояла в том, что мастерство живописного решения они рассматривали как самоцель, а это нередко уводило их в сторону от главных задач, которые стояли перед советским искусством, — глубокого отражения действительности. Однако наиболее значительные художники ОМХ сумели преодолеть узость его платформы и уже в 20-е годы создали немало интересных произведений.

То же относится и к творческой практике другого значительного художественного объединения 20-х годов — «Четыре искусства», куда входили К. Петров-Водкин, П. Кузнецов, Н. Ульянов, В. Мухина, В. Фаворский, А. Кравченко и другие крупные художники. Хотя декларация «Четырех искусств» и призывала к овладению реалистическим методом, трактовка реализма в этой декларации сводилась к чисто формальным моментам. Тем не менее сама жизнь сумела поднять участников этого объединения, равно как и некоторых других группировок, до художественного осознания и взволнованного выражения современной им действительности.

С течением времени становилось все яснее, что узкие рамки отдельных художественных объединений не в

силах вместить все многообразие советского искусства, что они тормозят его бурное развитие. Эти рамки препятствовали консолидации художественных сил страны. Попыткой преодолеть разобщенность художников явилось создание в 1931 году РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников). Однако РАПХ не оправдала ожиданий. Хотя целью ассоциации было сплочение советских художников вокруг проблем, поставленных перед искусством социалистическим строительством, она ее не достигла, так как во многом возрождала пролеткультовские взгляды и методы. Задачу консолидации смогли выполнить лишь республиканские Союзы советских художников, созданные в 30-х годах.

Несмотря на противоречивость искусства 20-х годов, в нем под воздействием социалистической действительности бурно развивались все жанры станковой живописи, возникали новые, например историко-революционный.

Обращение к революции, героическим годам гражданской войны было естественным и прогрессивным явлением в истории советской живописи. Эти темы не только помогали осмыслить события недавнего времени, но и открывали широкие перспективы правдивого





37. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928

и вместе с тем романтического постижения окружающей жизни. Они давали возможность показать характерное в действительности, раскрыть черты, определяющие внешний и духовный облик нового героя искусства — свободного человека.

Естественно, что тема революции и гражданской войны по-разному разрабатывалась художниками. Оригинальность решений определялась и художественной школой, которой следовал тот или иной мастер, и его мироощущением, творческими склонностями и симпатиями.

Так, И. Бродский, придерживаясь принципов строгой правдивости, стремился передать в своих полотнах

масштабность исторических событий. Картинам Бродского присущи искренность чувства, выражение того сурового энтузиазма, который был столь характерен для революционных лет.

Известная картина художника «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925, *илл. 33*) воздействует прежде всего выразительностью общего драматического строя. Это впечатление возникает благодаря четкому противопоставлению мужественно принимающих смерть коммунистов их палачам.

Бродским созданы интересные портретные работы. Среди них портреты М. Фрунзе, К. Ворошилова, М. Горького и других деятелей революции и культуры.





38. А. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. 1930





39. М. Греков. В отряд к Буденному. 1923

Много полотен посвятил Бродский в 20-е — 30-е годы Ленину. Достоверностью интерпретации исторических событий, мастерством изображения массовых сцен привлекают картины «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1926, *илл. 34*) и «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии, отправляющихся на Польский фронт» (1932). Особенную популярность принесло художнику полотно «В. И. Ленин в Смольном» (1930), которое благодаря множеству репродукций и копий стало известно в самых далеких уголках Советского Союза (*илл. 36*). Образ Ленина, воплощенный Бродским, близок и понятен каждому, он полюбился миллионам людей. Очевидно, это объясняется прежде всего демократичностью облика Ленина. Портрет привлекает теплотой характеристики, отсутствием малейшей недоговоренности. Стремясь не упустить частных, художник в то же время достигает правды целого. Ленин представлен в картине таким,

каким он был в жизни, в той простой обстановке которая была ему привычна.

Серьезное внимание уделял Бродский и пейзажному жанру (*илл. 35*). В историю советского искусства Бродский вошел не только как выдающийся живописец, но и как опытный педагог, отдавший много сил и труда воспитанию творческой молодежи в духе реализма.

Наряду с Бродским многие другие художники стремились запечатлеть образ Ленина. А. Герасимов, уже в 20-е годы работавший преимущественно как портретист, решает картину «В. И. Ленин на трибуне» (1930, *илл. 38*) в героико-романтическом плане. Ильич изображен на фоне клубящихся облаков, выступающим с высокой трибуны в окружении алых знамен. Выразительный силуэт, решительный жест руки, волевое движение чуть приподнятой головы помогают созданию образа народного трибуна, способного воспламенить массы, направить их на борьбу, на свершение великих





40. М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934

дел. Контрастность цветовых сочетаний усиливает эмоциональную силу произведения.

Революционной романтикой проникнуты картины М. Грекова. Отдельные исторические события трактуются им в широком плане всенародной борьбы за новую жизнь, за революционное преобразование мира. Его герои — это рабочие и крестьяне, взявшие в руки оружие по велению сердца и классового долга. Отсюда подлинная народность образов, созданных Грековым, их глубокое социально-историческое содержание.

В картине «В отряд к Буденному» (1923) представлена в сущности жанровая сценка: казак, очевидно бедняк, с запасной лошадейю пробирается к красным (илл. 39). Цель близка, и будущий буденновец прикрепляет к папахе алую ленточку — знак великого революционного братства. Все в этой небольшой кар-

тине очень скромно и просто: и фигура казака и степной пейзаж, наполненный светом и воздухом. Но зритель проникается важностью происходящего. Герой картины воспринимается как представитель многомиллионного народа, поднявшегося на борьбу за лучшую долю.

В батальных сценах Греков превосходно выражает накал сражений, ярость боевых схваток. Ему претят внешние эффекты академических батальных полотен. Свидетельство тому и его многофигурные композиции (например, картина «Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского», 1924) и сцены с небольшим числом лиц (знаменитая «Тачанка», 1925).

Последняя большая картина Грекова «Трубачи Первой Конной армии» (1934, илл. 40) отличается от его работ начала 20-х годов. В торжественном эмоцио-





41. Г. Савицкий. Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году. 1928

нальном строе этого полотна, в победном звучании яркого, насыщенного колорита ощущается время, когда оно было создано, время победы социализма в нашей стране. Очень точный в характеристике людей, в деталях, в трактовке пейзажа (который здесь, как и в подавляющем большинстве работ Грекова, играет большую эмоциональную роль), живописец вместе с тем достигает глубокого художественного обобщения.

Среди историко-революционных картин 20-х годов одна из лучших — «Оборона Петрограда» (1928, илл. 37) А. Дейнеки. Дейнека в 1924 году вступил в художественную жизнь страны. Он много работал в графике, в эти ранние годы определился его острый интерес к темам труда и спорта (картины «Спуск в шахту», «На стройке новых цехов» и другие). Молодой художник уделял огромное внимание поискам лаконичной и выразительной формы, которая должна была способствовать передаче современных индустриальных ритмов, ловких и натренированных движений спортсменов. В то же время, и, безусловно, это самое важное, Дейнека стремился выразить новое мироощущение советского человека, исполненного энергии и воли. В лучших произведениях мастер достигает большой силы художественного обобщения. К такого рода полотнам и принадлежит картина «Оборона Петрограда». Художник передал в этом произведении суровый дух эпохи гражданской войны.

Четкий, строгий ритм направляющихся на фронт вооруженных винтовками рабочих и работниц, противопоставленный медленному движению раненых, создает острую напряженность картины. Хотя рабочие воспринимаются главным образом в своей ясно расчлененной массе, художник лаконичными штрихами подчеркивает их индивидуальность в фигурах, суровых, сосредоточенных лицах. Общему характеру железной стойкости и решительности народа, революционно-романтическому пафосу, которым овеяно это полотно, как нельзя лучше отвечает суровая скупость колорита, построенного на черно-белых цветовых отношениях, чуть оживленных коричневым в лицах и одеждах героев произведения.

Подобно Дейнеке, многие живописцы 20-х годов настойчиво искали средства, способные с наибольшей полнотой и яркостью раскрыть историко-революционную тему. Некоторые художники прибегали к традиционной форме подробного повествования, другие стремились сочетать обстоятельный рассказ с острым композиционным или колористическим решением. Но в большинстве случаев акцент делался на глубокой психологической разработке образов героев картины, что и позволяло достигать жизненной убедительности и социально-политического звучания произведения.

Это с полным основанием можно отнести к полотну П. Шухмина «Приказ о наступлении» (1927, илл. 42).





42. П. Шухмин. Приказ о наступлении. 1927

Картина прекрасно скомпонована. Хотя зритель видит лишь небольшую группу фигур, ему кажется, что за ними стоят сотни революционных солдат. Этот «эффект присутствия» словно раздвигает рамки картины, заставляет почувствовать силу и монолитность молодой Красной Армии. Вместе с тем убедительность психологических характеристик бойцов, стоящих около командира, дает возможность воспринимать изображенных солдат не как безликую массу. И рабочий, еще не успевший облачиться в шинель, и стоящий рядом с ним кадровый солдат, и связисты справа на переднем плане — это яркие характеры, живые и неповторимые индивидуальности.

На точности и убедительности индивидуальных характеристик строит свою картину «Матросы в засаде» (1927) и Ф. Богородский.

Много метких характеристик в картине Г. Савицкого «Стихийная демобилизация старой армии в 1918

году» (1928, *илл. 41*). Художник, удачно скомпоновав десятки фигур, создал впечатление беспорядочного движения людской массы. Картина смотрится, как кадр кинофильма. Напротив, большим внутренним единством обладает другое полотно Савицкого — «Первые дни Октября» (1929), где в образах красногвардейцев — рабочего, матроса и крестьянина в солдатской шинели — как бы воплощены движущие силы социалистической революции.

В отличие от зрелых мастеров, прошедших хорошую школу до революции, молодым живописцам, вступившим в художественную жизнь в 20-е годы, не всегда хватало профессиональных знаний, у них было еще мало опыта. И тем не менее многие из них делали настоящие художественные открытия, стремясь к созданию значительных образов. Это с полным правом можно утверждать относительно П. Соколова-Скаля — художника чрезвычайно плодотворного, тяготевшего к со-





43. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928

зданию больших многофигурных композиций. Многие его произведения отличаются остротой и выразительностью образов (например, в графической серии «Годы и люди», 1931). В живописных работах художник порой достигает подлинного драматического пафоса. Это относится, в частности, к картине «Таманский поход» (1928).

Особенно значительна большая картина Соколова-Скаля «Путь из Горок» (1929), захватывающая остротой экспрессии образов, напряженным звучанием колорита (илл. 44). Художник передал в этом произведении скорбь народа в траурные январские дни 1924 года, когда тысячи и тысячи людей провожали в последний путь великого Ленина.

Обращение к историко-революционной теме оказывало самое существенное влияние на творчество многих художников. Оно заставляло пристальнее взгляды-

ваться в окружающее, усиливало интерес к социально-общественным сторонам действительности. Характерна в этом отношении дальнейшая эволюция к реализму такого большого мастера, как Петров-Водкин. Наибольший успех приходит к художнику в конце 20-х — середине 30-х годов, когда появляются его картины «Смерть комиссара» (1928) и «Тревога. 1919 год» (1934—1935).

Первое полотно посвящено наступлению Красной Армии (илл. 43). Победа достается не даром: смертельно ранен комиссар. Художник стремился осмыслить в этой картине героизм подвига. И он видит ее в трагической, но прекрасной — во имя правого дела — смерти комиссара — рабочего-большевика. Драматическое в этом полотне сочетается с жизнеутверждающим началом, великолепно выраженным благодаря ярким и звучным краскам картины.



В картине «Тревога. 1919 год» Петров-Водкин вновь обращается к теме гражданской войны, трактуя ее уже в жанровом плане. С теплым чувством изображает он своих героев — рабочего, его жену и дочку, с волнением прислушивающихся к тому, что творится за стенами дома. В город ворвались белые, а с ними пришла тревога за судьбу близких. Это ощущение опасности прекрасно передано художником не только в позах и жестах, не только в выражении лиц изображенных людей, но и в колорите картины, в котором сияющие краски, то сочетаясь, то перекликаясь друг с другом, создают напряженную атмосферу тревожного ожидания.

Подобная же эволюция характерна и для многих других художников. Показателен в этом отношении творческий путь А. Осмеркина, который, лишь обратившись к революционной теме, смог приблизиться к воплощению современной ему действительности (картины «Коммунистическое пополнение», 1928; «Красная гвардия в Зимнем», 1927). Преодоление сезаннистских

тенденций позволило Осмеркину создать живую, красочную и радостную картину мира в целом ряде пейзажей и натюрмортов.

Совершенно очевидно, что крупные успехи художников 20-х годов связаны с разработкой историко-революционной темы. Однако и в области бытового жанра отдельные мастера добились больших положительных результатов.

В 20-е годы еще встречаются картины, имеющие самую непосредственную связь с предреволюционным бытовым жанром, содержанием которого чаще всего является сугубо частная жизнь человека. Примером здесь могут служить картины С. Рянгиной «В кухне» (1925), «В мастерской художника» (1927), свидетельствующие о большой наблюдательности художницы, о мастерстве режиссуры, об ее умении создать яркий, запоминающийся характер. И все же эти произведения всецело находятся в русле передвижнического жанра. Принципиально нового в них пока еще ничего нет.







45. Е. Чепцов. Заседание сельячейки. 1924

Иное дело небольшая картина Н. Терпсихорова «Первый лозунг» (1924), повествующая о голодных годах гражданской войны, о неустроенном быте этих лет и вместе с тем об интенсивной духовной жизни тех людей, которые вопреки лишениям и бедам всеми доступными им силами помогали революции. Художник в своей мастерской, уставленной копиями известных произведений скульптуры, пишет на красном полотнище лозунг «Вся власть Советам!». Уже в этом сопоставлении классической скульптуры и алого полотнища заключен большой человеческий и общественный смысл. Новая жизнь словно взрывает старые формы быта, старые представления, привычную обособленность многих людей искусства от социально-политических движений.

Еще более отчетливо и глубоко передает эпоху скромное полотно Е. Чепцова «Заседание сельячейки» (1924, *илл. 45*). Это произведение также восходит к традициям передвижников. Но в то же время здесь все

иное, незнакомое мастерам XIX — начала XX века. Художник изобразил маленькую сцену деревенского клуба, оформленную «самодеятельными» декорациями. Перед спектаклем коммунисты деревни проводят собрание. Тонко характеризует художник каждого из них, в том числе оратора, по-видимому, недавнего фронтовика, а теперь деревенского активиста. Мы не видим, но ощущаем слушателей.

Картина Чепцова — пример нового советского жанра, в котором на первое место выступает общественное лицо героя и анализу подвергается в первую очередь общественный смысл события. Естественно, что хороших результатов достигает лишь тот, кто не ограничивается схемами, а способен создать глубокие психологические характеры.

Многих художников 20-х годов интересовала жизнь новой советской деревни. К ним принадлежал и А. Моравов, о котором уже была речь выше. В 1928 году он написал картину «В волостном загсе» (*илл. 46*). Жи-





46. А. Моравов. В волостном загсе. 1928

вописец отразил в ней складывающиеся новые отношения в деревне. Прекрасно использовал он здесь богатые возможности найденного в жизни сюжета, чтобы показать оптимизм советских людей, их веру в свои силы, в свое счастье. Решающее значение имеет в этом полотне атмосфера праздничности, выражению которой в огромной мере способствует мажорный колорит с преобладанием горячих красных и золотистых тонов.

Картины Терпсихорова, Чепцова, Моравова характерны тем, что большое место уделяется в них рассказу. Повествовательное начало играет тут первостепенную роль. Однако в советской живописи 20-х годов прокладывает себе дорогу и иная линия в создании сюжетной картины, где художник, не пренебрегая рассказом, огромное внимание уделяет живописно-пласти-

ческой характеристике образа человека, его окружения, природы, предметного мира. К такого рода мастерам принадлежит П. Кончаловский.

В 20-е годы Кончаловский полностью находит себя как художник-реалист. Особенно больших успехов достигает он в новгородском цикле, состоящем из ряда больших сюжетных картин («Новгородцы», 1925; «Возвращение с ярмарки», 1926, *илл. 47*) и превосходных архитектурных пейзажей («Антоний Римлянин», «София Новгородская», «Новгород. Детинец» и других). В этом цикле художник прославляет жизнь в самых различных ее проявлениях. Его восхищают сильные, физически красивые люди, его радует цветущая природа, он не может оторвать взгляда от величественных сооружений древнего Новгорода. Страстное жизнелюбие — сильнейшая и привлекательнейшая чер-





47. П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. 1926



та искусства Кончаловского, умеющего заразить зрителя своей энергией, своим восхищением.

В лучших произведениях 20-х годов Кончаловский прекрасно выразил оптимистическое мироощущение советского общества, веру народа в прекрасное будущее.

Эта черта искусства художника ярко проявилась и в его лучших портретных работах, в том числе в «Портрете О. В. Кончаловской» (1925) и в «Портрете Н. П. Кончаловской» (1925, *илл. 49*). Последнее полотно поражает удивительной жизненной непосредственностью. Художник отказывается от традиционной композиции портрета в рост. Поза Кончаловской свободна и непринужденна. В сущности это блестящее полотно, радующее глаз свежим и ярким колоритом, — апофеоз молодости, кипения юных, нерастратенных сил.

Среди художников, успешно работавших в области историко-революционной картины и в жанровой живописи, уже в 20-е годы важное место принадлежит Б. Иогансону. Первые произведения художника — «На борьбу с разрухой» (1922), «Строительство ЗАГЭС» (1925) являются по существу пейзажами. Но с середины 20-х годов Иогансон все больше начинает привлекать образ нового советского человека. В 1928 году он пишет картину «Рабфак идет» (*илл. 48*). В облике энергично шагающих с книгами в руках юных рабфактовцев художник подчеркивает качества, типичные для советской молодежи, — целеустремленность, открытый характер, жизнелюбие.

Избегая прямолинейности и упрощения, Иогансон

48. Б. Иогансон. Рабфак идет. 1928





49. П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской, 1925





50. Е. Кацман. Калязинские кружевницы. 1928

изображает различные типы людей. Леса строек, на фоне которых расположены фигуры, помогают художнику выразить мысль о возрождении страны, а динамичная композиция — показать энергию молодых строителей новой жизни.

Идея утверждения нового находит свое отражение и в картине «Советский суд» (первый вариант — акварельный, 1926 год, более поздний — 1928). В основе сюжета — острый социальный конфликт — прием, ставший с тех пор излюбленным у Иогансона. Художник умело строит повествование, показывая живые отношения персонажей, прибегая к немногим, но выразительным деталям.

Самым значительным произведением Иогансона 20-х годов является «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928). Правдиво, с чувством большого волнения рассказывает художник о трудной жизни народа в годы гражданской войны. Великие страдания народа и разруха имеют высокое историческое оправдание. Победа в гражданской войне воспринимается как результат поистине героических усилий народа не только на фронте, но и в тылу. Как мы видим, большинство живописцев обращало самое пристальное

внимание на образ нового человека, стремясь подчеркнуть в нем уверенность в своих силах, волю, собственное достоинство. Естественно, что художники уделяли много времени работе над портретом, который давал им возможность решать сложные психологические задачи и в то же время раскрывать те типические качества, которые стали характерными для людей новой эпохи.

Помимо Малютина, который продолжал в 20-е годы пополнять созданную им на протяжении многих лет портретную галерею современников, немало интересных портретных работ было исполнено старейшим русским художником В. Н. Мешковым. В советские годы этот маститый живописец и рисовальщик отходит от ранее излюбленной им техники сангины и начинает писать маслом. Созданные им портреты В. Менжинского, С. Буденного могут быть с полным основанием отнесены к лучшим произведениям портретного жанра 20-х годов. Им свойственна меткость характеристик, тонкость психологического анализа.

Своеобразием манеры, стремлением к возможно большей достоверности отличаются портреты Е. Кацмана. Среди них выделяются портреты М. Калинина,





51. А. Архипов. Девушка с кувшином. 1927





52. К. Петров-Водкин. Портрет Анны Ахматовой. 1922

Ем. Ярославского, К. Ворошилова, а также композиция «Калязинские кружевницы» (1928, *илл. 50*), в которой сочетаются черты жанровой картины и группового портрета.

Ряд портретов создает В. Яковлев, например групповую композицию «Красные командиры».

Поиски нового образа современника приводят к созданию ряда замечательных реалистических портретов и другими живописцами, творчество которых развивалось весьма сложно. Появляются, в частности, вслед за упоминавшимся выше «Автопортретом» Петрова-Водкина его портреты-картины «Работница», «Девушка у окна», а также известный портрет Анны Ахматовой (1922, *илл. 52*).

Обращение к портрету способствовало усилению реалистических тенденций в творчестве П. Кузнецова. В портрете своей жены художницы Е. Бебутовой (1922, *илл. 53*) Кузнецов стремился создать ясный и гармоничный образ человека, исполненный внутренней сосредоточенности и покоя. Выражению этого состояния во многом способствуют четкие и ясные архитектурные детали фона, а также общий ритм композиции, строящейся на повторах мягких параболических линий.

Большое внимание уделяли живописцы портрету-типу, в котором характерные индивидуальные особенности человека получали оценку с точки зрения обще-

ственной значимости данной личности. Такого рода портрет-тип, собственно говоря, не был новшеством в русском искусстве, о чем свидетельствуют многие образы, созданные в свое время И. Крамским, И. Репиным, Н. Ярошенко, Н. Касаткиным. Но теперь этот вид портрета получил особое содержание и приобрел особую ценность. В нем концентрировались лучшие качества советского человека 20-х годов, он стал как бы зеркалом, в котором отражались наиболее достойные черты людей эпохи становления нового, социалистического общества.

Над созданием портрета-типа работали многие художники, и среди них мастера, обладавшие богатым творческим опытом. Это Касаткин, посвятивший несколько своих произведений советской молодежи («Вузовка», 1927, «Селькорка», 1927 и другие). Едва ли не лучшей работой Касаткина тех лет является картина «Пионерка с книгами» (1925), привлекающая душевной чистотой образа девочки, ясностью индивидуальной и общественной характеристики. В ином, более лирическом плане решает в сущности аналогичную задачу другой крупный художник — Н. Чернышев, модели которого — пионерки, девочки-подростки. Продолжает свою серию типов русских крестьянок А. Архипов. Среди созданных им полотен особенно привлекает «Девушка с кувшином» (1927, *илл. 51*). Художник не стремился передать в изображенной крестьянке черты нового. Образ здесь традиционен. Но в ликующей жизнерадостности этого полотна, в мажорном звучании колорита, во всем радостном, здоровом облике русской девушки, так непосредственно переданном замечательным мастером, ощущается глубокая жизненная основа искусства Архипова, его желание исходить только из того, что дарит ему действительность. Эта глубокая связь творчества Архипова с окружающей жизнью прекрасно ощущалась его современниками и обеспечила ему важное место в советском искусстве 20-х годов.

Люди деревни были главной темой творчества не только Архипова. Глубокий интерес к жизни послереволюционной деревни характерен для С. Герасимова. Активно работая и в области историко-революционной картины (полотна «Октябрь», «Клятва партизан»), он достиг наибольших успехов, обратившись к портретному образу своего современника. В лучших портретах русских крестьян Герасимов сочетает выразительность живописного языка и глубину индивидуальных характеристик. Среди них выделяются «Фронтовик» (1925) и «Колхозный сторож» (1933, *илл. 54*) — типичный образ русского крестьянина, исполненного чувства собственного достоинства и нравственной силы.

Заметный вклад в советскую живопись 20-х годов был сделан Н. Струнниковым. Его «Партизан А. Г. Лунев» (1929, *илл. 56*) также относится к жанру портрета-типа, в котором характерные черты красного командира сочетаются с убедительным показом индивидуальных отличий человека, послужившего моделью художнику. Хотя настороженная поза партизана, сжимающего левой рукой эфес шашки, а правой — пистолет, может быть, и слишком прямолинейно проста в смысле сюжетной мотивировки, художнику удалось передать мужественность изображенного человека, его внутреннюю стойкость и силу.



Поиски в области обобщенного портрета-типа являлись главными в творчестве Г. Ряжского. В середине 20-х годов им были написаны картины «Печатница», «Рабфаковка» и другие. Но только в «Делегатке» (1927, *илл. 58*) и «Председательнице» (1928) он достиг полного и глубокого осуществления своих замыслов. Перед нами женщины-общественницы 20-х годов, исполненные убежденности в правоте дела, за которое они борются. Художник великолепно передал страстность их натуры, их внутреннее горение, их высокую гражданственность.

Очевиден новаторский характер этих образов. Русское искусство дореволюционной поры знает изображения женщин, обаятельных по душевным качествам, силе характера, страстности поступков и действий. И все же в нем было невозможно появление произведений, подобных «Председательнице» или «Делегатке» Ряжского, невозможно потому, что в жизни не было им подобных. Эти образы рождены в советской действительности, где женщина получила права, равные правам мужчины, где тысячи женщин стали государственными деятелями.

Художник изобразил председательницу, обращающуюся к собранию. Это сразу же создает контакт между представленной художником женщиной и зрителем. Но между ними есть и определенная дистанция. Фигура председательницы отличается монументальностью, и это сразу же заставляет видеть в ней человека, поднятого на определенную высоту своим талантом организатора, умеющего вести за собой массы. Образу «Председательницы» присуща большая эмоциональная выразительность, которая является результатом умелого композиционного и колористического решения. Свободная, непринужденная поза женщины, чуть откинута назад голова, вдохновенное выражение лица, насыщенная и теплая цветовая гамма, строящаяся на тонкой градации коричневых и черных тонов,— все это углубляет эмоциональное содержание картины, способствует раскрытию типических черт нового советского человека.

Несколько интересных групповых портретов-типов создал в 20-е годы К. Юон. Лучший из них — «Подмосковная молодежь» (1926, *илл. 57*) — одно из трогательнейших произведений того времени, в котором художник стремился представить обобщенный образ девушек новой, советской деревни — будущих «делегаток» и «председательниц».

Особое место в кругу живописных работ 20-х годов принадлежит портретным этюдам беспризорных (1925—1926) Ф. Богородского (*илл. 55*), в которых молодой художник показал себя тонким наблюдателем и незаурядным психологом. Луначарский, тепло отзывавшийся об этих работах, отметил, что созданные Богородским образы — «превосходнейшая группа социальных портретов»<sup>16</sup>.

Среди мастеров, особенно успешно работавших в области типизированного портрета, необходимо назвать А. Самохвалова. Ему принадлежит интересная серия портретов членов коммуны «Ленинский путь», (1931, *илл. 59*), а также портрет-картина «Девушка в футболке» (1932, *илл. 60*).

Образы, созданные Самохваловым, отразили существенные приметы времени. И дело здесь не только в том, что именно так выглядела советская молодежь в

начале 30-х годов. Важно, что художник сумел показать внутреннюю сущность строителей социализма того времени, полных сил, душевной чистоты, скрытой энергии.

В жанре портрета успешно работали живописцы не только Москвы и Ленинграда, но и многих областных художественных центров. Среди этих мастеров, верных лучшим реалистическим традициям, ученики И. Репина — живший в Пензе И. Горюшкин-Сорокопудов и работавший в Муроме И. Куликов, ученик В. Маковского горьковчанин Л. Хныгин, темпераментный живописец ученик П. Бенькова по Казанскому художественному училищу свердловчанин Г. Мелентьев. Этим художникам принадлежит честь утверждения нового искусства в провинции, где творческая жизнь, естественно, не была столь бурной и интенсивной, как в столице.

Успешно развивается в 20-х — начале 30-х годов пейзажная живопись. Здесь большое значение имеет творчество художников старшего поколения, никогда не оставлявших работу над пейзажем-картиной. Искусство таких мастеров, как В. Бакшеев, В. Бялыницкий-Бируля, А. Рылов, И. Грабарь, П. Петровичев, Л. Туржанский, П. Радимов и многих других, определило реалистическую направленность развития совет-



53. П. Кузнецов. Портрет Е. М. Бебутовой. 1922





54. С. Герасимов. Колхозный сторож. 1933

ского пейзажа уже на первых порах его истории. Этим художникам было присуще глубокое чувство природы, любовь к Родине, умение передать характерные особенности русского пейзажа, что способствовало выражению в их произведениях глубоко патриотических чувств.

Каждый из названных выше живописцев обладает лишь ему одному свойственным видением природы, что, естественно, накладывает отпечаток на их произведения. Но и «Голубая весна» В. Бакшеева, и «Речка» Н. Крымова, и «Зеленое кружево» А. Рылова, и «На озере» И. Грабаря — это разные мотивы одной песни, славящей родную землю, песни, в которой через образ природы раскрываются важные мысли о причастности к ней человека, об их нерасторжимой связи.

Пейзажная живопись по самой своей сути способна выражать сокровенные мысли и чувства человека. Вот почему в советском пейзаже уже в 20-х годах так велика эмоциональная сфера, которую затрагивают различные по своему характеру художники-пейзажисты.

Чтобы уяснить это себе, достаточно сопоставить искусство таких художников, как Н. Крымов и К. Юон. Оба они пришли в советское искусство уже сложившимися мастерами, со своим кругом тем и своим подходом к изображению природы. В творчестве Крымова 20-х годов все более углубляется лирическая основа его искусства. Картина «У мельницы» (1927) — это мирная идиллия, располагающая к раздумьям.

Иное дело у Юона. Его искусство подчеркнуто-жизнерадостно. Художник не любит «чистого» пейзажа. Его картины природы всегда оживлены фигурками людей, различными постройками. Немного найдется пейзажей, подобных картине «Конец зимы. Полдень» (1929), где с таким совершенством передан слепящий солнечный свет и хрустальная чистота воздуха в погожий зимний день.

Важным моментом в развитии русской пейзажной живописи 20-х годов было расширение ее географических рамок. Природа Средней Азии привлекает внимание Б. Яковлева, русский Север становится главной темой пейзажей В. Рождественского, в Крыму работают А. Куприн, А. Лентулов (илл. 61) и другие.

Но не только это свидетельствует об успешном развитии пейзажа. Важно, что художники стремятся осмыслить те изменения, которые происходят на родной



55. Ф. Богородский. Беспризорник. 1925





56. Н. Струнников. Партизан А. Г. Лунев. 1929





57. К. Юон. Подмосковная молодежь. 1926

земле, что они все большее внимание обращают на меняющийся облик Родины. Отсюда появление индустриального и городского пейзажа, который способствовал выражению нового мироощущения художников, почувствовавших себя активными участниками строительства социализма в нашей стране.

Одним из пионеров этого нового пейзажа был Б. Яковлев. Его картина «Транспорт налаживается» (1923, *илл. 63*) стала этапным произведением в истории русского советского пейзажа. Картина эта неприятна по своим внешним качествам. Художник избегает выпренности, рассказывая о пробудившейся к жизни рядовой железнодорожной станции. Тщатель-

но отмечает он линии переплетающихся путей, стрелки, здания, паровозы и тендеры. Но повествовательность эта не приводит к сухой документальности, фотографической холодности. Железнодорожную станцию, изображенную в ранний утренний час, осеняет облачное небо, сообщающее динамичность пейзажному образу, ее оживляют дым паровозов, фигуры спешащих людей.

Таким образом, пейзаж обретает действенный эмоциональный характер, и в результате получает свое наиболее полное решение замысел художника, повествующего о начале новой жизни страны после многих лет разрухи.





58. Г. Ряжский. Делегатка. 1927





59. А. Самохвалов. Портрет партшколовца Сидорова. Из серии портретов членов коммуны «Ленинский путь». 1931

С течением времени индустриальный пейзаж приобретал все большие права гражданства в советской живописи. Кроме того, он способствовал углублению мастерства многих художников. Это относится и к молодым художникам Н. Дормидонтову, В. Крайневу, П. Котову и к живописцам, зарекомендовавшим себя еще перед Октябрем, К. Богаевскому и А. Куприну.

Куприн пришел к пейзажу после увлечения натюрмортом, в котором явственно проявились его сезаннистские симпатии. Первые пейзажи художника производят еще «натюрмортное» впечатление. Но живое общение с крымской природой постепенно приводит его к более эмоциональному восприятию окружающего. Чем дальше, тем более эмоциональными становятся пейзажи художника («Бахчисарай. Полдень. На реке Чурук-Су», 1927; «Чурук-Су. Вечер», 1930).

С течением времени Куприн все больше увлекается индустриальным пейзажем. Обращение к нему не было для художника случайным. Эпоха индустриализации страны заставила живописцев теснее соприкоснуться с жизнью и попытаться отразить изменения, происходившие вокруг. Именно это и делает пейзажи Куприна новым словом в пейзажной живописи. Картина «Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат» (1931) — это значительное по своему образному строю произведение. Художник выразил здесь грандиозность происходящего, монументальность сооружений, столь необычных в искусстве, но обладающих особым очарованием. Работа над архитектурным пейзажем в Крыму помогла Куприну достичь в своем полотне пластической выразительности, а также представить нефтяные вышки как органическую часть природного ландшафта.

Успехи, достигнутые пейзажистами в 20-х — начале 30-х годов, дали им возможность решать в дальнейшем более сложные задачи.

Еще до революции русские живописцы уделяли большое внимание натюрморту. Правда, именно натюрморт был прибежищем для художников антиреалистической ориентации. Однако и здесь чисто формальное экспериментаторство было обречено на гибель. С течением времени художники, некогда избравшие натюрморт для отвлеченных композиционных и живописных построений, все ближе подходили к правдивому изображению вещного мира. Это относится к Куприну, Лентулову, Осмеркину и близким им мастерам.

Художником, который сыграл важнейшую роль в развитии натюрморта в 20-е годы, является И. Машков, ставший одним из активных деятелей АХРР. Его кисти принадлежит много натюрмортов, но два из них — «Снедь московская. Мясо, дичь» и «Снедь московская. Хлебы» (оба 1924 года) — стали поистине классическими (илл. 62). И стали они таковыми не только потому, что в них в полной мере проявились блеск и богатство реалистической живописно-пластической формы. Важно, что Машков утверждает в своих натюрмортах жизнь, дарующую изобилие. «Мертвая натура» исполнена здесь особой интенсивной жизни, которая проявляется в величайшем разнообразии форм, фактурных и цветовых оттенков.

Период 20-х — начала 30-х годов — чрезвычайно важный в истории советской живописи. Именно в это время происходит ее формирование, складываются ее традиции, оформляются ее важнейшие жанры. Именно в эти годы зрели семена, которые в дальнейшем дали новые обильные всходы.

В 30-е годы в искусстве происходят новые важные процессы. Этому во многом способствовали решительные сдвиги, происшедшие во всех сферах советской культуры в связи с постановлением ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и четко сформулированным в 1934 году определением метода социалистического реализма. Партия ориентировала мастеров искусства на создание художественных произведений, которые глубоко отражали бы коренные преобразования, происходившие в жизни страны.

Основной пафос 30-годов — это пафос победы социализма, трудового героизма, радостное чувство гордости советского человека за свою великую Родину.





60. А. Самохвалов. Девушка в футболке. 1932





61. А. Лентулов. Ай-Петри. 1926

Усиливается значение наглядной агитации. Возрастает интерес к настенной живописи как средству монументальной пропаганды, проблемам синтеза различных видов искусства в архитектуре.

Ширятся походы художников на новостройки, в села, отдаленные уголки страны, и везде они видят результаты преобразований. Мастера ищут тесного сближения со зрителем. Они открывают выставки непосредственно в цехах и клубах (например, выставка, посвященная Березниковскому комбинату, выставка «Гиганты Урала» и другие).

К середине 30-х годов творческие коллективы Союза советских художников (московский, ленинградский, а также коллективы многих других городов, например Горького, Ярославля, Свердловска и т. д.) сильно выросли. Достигли высшей зрелости многие мастера

старшего поколения, проявила себя и талантливая молодежь.

В эти годы преобладающую роль играют поиски больших форм, стремление к эпическим решениям образа. Ярко и многогранно развиваются романтическая и лирическая тенденции, которые питались подлинной романтикой самой жизни. Эти тенденции проникают и в картины эпического склада.

Большими достижениями отмечено развитие историко-революционной живописи. Здесь следует в первую очередь сказать о произведениях Б. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933, *илл. 64*) и «На старом уральском заводе» (1937, *илл. 66*), которые стали классикой советского искусства. В образной структуре обеих картин, построенных на резком контрасте классово-сущности персонажей, есть много общего. В пер-





62. И. Машков. Снедь московская. Хлебы. 1924

вой художник противопоставляет духовную красоту и силу коммунистов душевной опустошенности белогвардейцев. Во второй — духовную красоту и силу рабочего хищнической алчности заводчика. С особой выразительностью вылеплены положительные образы. Предельная концентрация действия обнажает социальную сущность «безмолвной» схватки. Плечом к плечу стоят два большевика в белогвардейской ставке. Их крепкие, сильные фигуры монолитны. Смело смотрят молодые коммунисты на своих врагов. Они кажутся не пленниками, а победителями. Это люди твердые и непреклонные, беззаветно преданные революции, готовые отдать жизнь за дело рабочего класса. Обреченность белогвардейцев и стойкость коммунистов убедительно раскрываются также благодаря острому композиционному построению: коммунисты стоят, занимая центральную часть полотна, допрашивающие их белогвардейцы сидят, словно сдвинутые

в угол. В насыщенной, интенсивной красочной гамме картины «Допрос коммунистов» уже сказался выдающийся колористический дар Иогансона. В противопоставлении двух сил, в раскрытии социальных коллизий средствами психологического анализа, в самом пластически выразительном языке живописца мы ощущаем связь с репинской традицией. И вместе с тем — это качественно новое явление. Перед нами подлинное произведение социалистического реализма.

Эта картина Иогансона смыкается с новаторскими исканиями, которые отразились в пьесе Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» и других родственных по духу произведениях в смежных областях искусства.

Вершиной живописного мастерства Иогансона является противопоставленный заводчику в картине «На старом уральском заводе» образ рабочего. В его жилистой, готовой вот-вот распрямиться фигуре и муску-





63. Б. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923

листых руках — необыкновенная мощь. Особенно замечательно одухотворенное лицо, свидетельствующее о бесстрашии и воле к борьбе. Под низкие тяжелые своды литейной как бы ворвалась огромная сила, вовлекающая пролетариев в решительную битву, утверждающая веру в лучшее будущее. С глубоким реализмом, подлинно партийным пониманием истории Иогансон показал зарождение того всенародного протеста, который в конечном счете привел к победе социалистической революции. Осязаемо, материально написаны Иогансоном расплывшаяся физиономия хозяина, его фигура, роскошная шуба, фетровые валенки. Вызывающе-надменный облик заводчика не может скрыть, однако, его внутреннюю несостоятельность.

В 30-е годы художники, осмысливая историческое величие ленинских дел, стремятся создать живой и значительный образ вождя революции и первого в мире социалистического государства.

Интересно полотно «В. И. Ленин у прямого провода» (1933, *илл. 68*), написанное И. Грабарем. Без внешних эффектов, с большой простотой и искрен-

ностью рассказал художник об Ильиче, руководившем борьбой революционного народа, изобразив его в один из моментов кипучей работы. Грабарю особенно удался образ Ленина. Проникновенно написаны соратники Ильича и вся обстановка того времени. Отсюда — ощущение исторической достоверности эпизода, изображенного художником.

В ином аспекте решает ленинскую тему А. Рылов. «В. И. Ленин в Разливе» (1934) — произведение эмоционального, романтического плана. Тревожное небо с клубящимися облаками, окрашенными в лилово-красные тона, порывистость движений устремленного вперед Ленина — все это сообщает картине напряжение, напоминает о размахе и силе революционной бури.

Среди картин, посвященных гражданской войне, выделяются полотна П. Соколова-Скаля. Лучшие из них пронизывает взволнованность. Она присуща картине «Рабочий отряд уходит на фронт» (1937, *илл. 67*), вызывающей чувство тревоги и в то же время ощущение непреклонной решимости сплоченных бойцов, мужественно защищающих революцию.





64. Б. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933

Героика гражданской войны по-прежнему вдохновляла С. Малютина, написавшего в 1936 году портрет-картину «Партизан» (илл. 65).

Во второй половине 30-х годов возникает особый тип исторической картины, в основе которой лежит сатирическое разоблачение. К произведениям такого рода относится триптих Кукрыниксов «Старые хозяева» (1937) и их же картина «Утро офицера» (1938). Триптих «Старые хозяева» состоит из полотен «Молебен на закладке фабрики», «Катастрофа» и «Бегство фабриканта». Отрицательные персонажи обрисованы очень остро. Кукрыниксы подчеркивают их моральное ничтожество, алчность, звериный страх перед справедливым гневом народа. Художники пользуются средствами сатирического заострения, но это не лишает образы «хозяев» и их прислужников жизненной достоверности. В картине «Утро офицера» — не только отрицательные типы: исподлобья, с затаенной ненавистью смотрит на своего барина-офицера денщик.

Кукрыниксы были не единственными художниками, работавшими в жанре сатирической картины. В 1938 году появляется еще одно полотно подобного рода — картина «Бегство Керенского из Гатчины» Г. Шегаля. Долгое время Шегалю увлекали отвлеченные поиски в живописи. Но желание ответить на требование жизни привело его в 30-е годы к работе над картинами на актуальные темы («Призыв горской молодежи», «В рабочем клубе» и т. д.). Особенно интересно среди них полотно «Новый товарищ» (1932). Это повесть о содружестве русской девушки и казахского юноши на строительстве Турксиба, как бы олицетворяющем единство молодежи всех народов Советской страны. Лучшие стороны искусства Шегалю проявились в картине «Бегство Керенского из Гатчины», где в маленьком историческом эпизоде раскрыта большая социальная тема крушения старого мира. Фигуры людей, полных растерянности и животного страха, теряются в хаосе вещей, бумаг, беспорядочно



разбросанной одежды. Глава Временного правительства предстает во всем своем убожестве. Его жалкая фигура помещена у самого края холста как второстепенная деталь композиции. Этот прием усиливает сатирическую характеристику «героя».

В этот период выдвигается немало молодых художников, в творчестве которых исторической теме принадлежит основное место. К ним относится В. Серов, создавший ряд интересных произведений. В картинах «Сибирские партизаны», «На Юденича», «Приезд В. И. Ленина в Петроград в 1917 году» и других Серов проявил себя как мастер многофигурной композиции, хорошо чувствующий ту историческую эпоху, которой посвящены произведения. В них уже отчетливо складываются черты, привлекающие в зрелых работах художника: ясность партийных позиций, страстная убежденность в величии того дела, за которое борются изображенные им люди, стремление раскрыть смысл исторических событий в психологически выразительных образах.

В 30-е годы было положено начало развитию советской панорамы. Художники опирались в этой работе на традиции панорамной живописи Ф. Рубо. С боль-

шим подъемом трудился над диорамами «Оборона Царицына» и «Штурм Перекопа» М. Греков, видевший в панораме искусство будущего. Ленинградский баталист Р. Френц создает диорамы «Штурм Зимнего», «Оборона Петрограда» и «Героическая оборона Царицына». Особенно плодотворной была работа большого коллектива художников — Г. Савицкого, Б. Иогансона, М. Авилова, В. Ефанова и других — над панорамой «Штурм Перекопа». Уже в результате первых опытов определились характерные особенности советской панорамной живописи. Она прославляла героический подвиг народа, исторически правдиво воспроизводя крупнейшие события его военной истории.

В портретном жанре со всей полнотой и психологической выразительностью раскрывается образ человека новой общественной формации. Типический образ, найденный художником в окружающей его действительности, в живом и непосредственном общении с различными людьми, образ человека высоких духовных качеств, который отдает свои разносторонние знания, свой труд на благо страны, становится господствующим в этой области живописи.



65. С. Малютин. Партизан. 1936





66. Б. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937

Очень яркое явление в портретном жанре 30-х годов — творчество М. Нестерова. Его портреты — одна из ценнейших страниц советского искусства. Они свидетельствуют о своеобразном «втором рождении» мастера, глубоких сдвигах в его мировоззрении. Нестерову издавна было свойственно стремление воплотить в своих произведениях светлый человеческий идеал. Но до революции он искал этот идеал в людях, отрешенных от повседневной жизни. После революции весь строй его образов решительно меняется. Портреты Нестерова советского периода — это поэмы о человеке-творце, мыслителе и созидателе, поэмы о творческом дерзании на благо народа.

В 20-е годы Нестеров создает ряд превосходных портретов (П. Корина, В. Васнецова, А. Северцева, «Автопортрет» и другие), отличающихся глубоким проникновением во внутренний мир человека. Однако

самые блестящие его работы появляются в 30-х годах. Портреты П. и А. Кориных (илл. 69), И. Шадра, С. Юдина, Е. Кругликовой (илл. 70), В. Мухиной отмечены печатью своего времени — времени победоносного строительства социализма. Одно из лучших произведений Нестерова — портрет академика И. Павлова (1935, илл. 71). Нестеров нашел решение образа в результате долголетнего общения с яркой личностью великого физиолога. Художник изучал Павлова во время его напряженной работы в Колтушах. Это позволило передать в портрете самое существенное — огромную духовную и интеллектуальную силу ученого, его неукротимый темперамент и твердость характера. Изобразив Павлова сидящим в кресле на террасе, Нестеров сосредоточивает внимание зрителя на лице ученого, его сжатых в кулаки руках, твердо положенных на стол. Вся фигура Павлова, жест его рук гово-





67. П. Соколов-Скаля. Рабочий отряд уходит на фронт. 1937

рят о большой внутренней собранности и напряженности, о том, что, несмотря на возраст, жизнедеятельное, активное начало составляет главный нерв этой чрезвычайно одаренной личности. Портрет Павлова — пример блестящего живописного мастерства Нестерова. Светлый, серебристо-голубоватый колорит прекрасно передает атмосферу интенсивной жизни интеллекта. Вместе с тем он помогает художнику достичь ощущения глубины пространства, фигура Павлова кажется окутанной воздухом.

В лучших произведениях Нестерова композиция и колористическое решение четко продуманы и логичны, отдельные детали внимательно проработаны. Благодаря этому образ человека и основная идея портрета всегда предельно ясны. Приемы, которыми пользуется художник, не превращаются в шаблон. Каждое произведение мастера имеет свой образный «ключ». Шад-

ра (1934) живописец показывает в напряженный момент творческого труда. Скульптор как будто прислушивается к внутреннему голосу, подсказывающему решение стоящей перед ним задачи. Сравнивая этот портрет с портретом Мухиной, созданным Нестеровым в 1940 году, видишь, как по-разному решает художник сходные проблемы. Контрастами света и тени, противопоставлением сосредоточенного лица скульптора и динамичного, «разорванного» силуэта фигуры, которую лепит Мухина, Нестеров добивается ощущения напряженной, страстной работы художника. Такое решение позволяет ему с наибольшей полнотой раскрыть черты характера Мухиной как необычайно яркой индивидуальности.

Среди последователей Нестерова — его ученик и друг П. Корин, получивший образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1912—





68. И. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1933

1916). В 20-х годах художник начинает писать портретные этюды для задуманной большой картины «Уходящая Русь» (илл. 73). Картина не была осуществлена, однако этюды к ней представляют огромную художественную ценность. Корин проявляет себя в них глубоким психологом, создателем выразительнейших образов, отмеченных необыкновенно интенсивной внутренней жизнью.

Приехав по приглашению Горького в Италию, на остров Капри, Корин в 1932 году пишет психологически емкий портрет великого пролетарского писателя. Здесь проявляется своеобразие живописной манеры Корина — жестковатая четкость формы, острота силуэта, выразительность монохромной цветовой гаммы.

В 1939 году Корин создает портрет М. Нестерова (илл. 72). С большой свободой строит он композицию. поза Нестерова непринужденна, очень выразительны подвижные руки. Мастерски рисует Корин характерный профиль старого художника, его сухую угловатую фигуру. Портрет полон внутреннего напряжения, которое подчеркнуто колоритом. Фигура Нестерова в синечерном костюме резко выступает на фоне светлой обивки кресла.

Запечатленные художником в портретах люди близки к кругу той интеллигенции, к которой обращался в своем творчестве и Нестеров. Но раскрываются они Кориним по-своему, в ином аспекте. В его портретах писателя А. Толстого, артистов Л. Леонидова, В. Качалова психологическая острота и эмоциональная





69. М. Нестеров. Портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных.  
1930





70. М. Нестеров. Портрет художницы Е. С. Кругликовой, 1938





71. М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935

выразительность образа сочетаются со строгостью и монументальностью.

С неизменным успехом выступает как портретист И. Грабарь.

Художник создал в 30-е годы галерею портретов ученых, артистов, писателей. Среди них — портреты И. Зелинского, М. Морозова, В. Вернадского, В. Дуловой. Большое достижение старейшего советского живописца — «Портрет академика С. Чаплыгина» (1935). Мастерски написана большая голова ученого с седыми прядями волос, крупными чертами неправильного, но выразительного лица, пушистыми бровями, из-под которых сверкает острый взгляд умных, проницательных глаз. В портретной характеристике художник стремится быть возможно более объективным, хотя и пишет свои модели обычно с увлечением. Один из наиболее привлекательных портретов Грабаря — «Светлана» (1933). Написанный свободно и проникновенно, он покоряет свежестью, непосредственностью и чистотой образа. В этот период Грабарь, совершенствуя манеру письма, создает поэтические, богатые по цветовым отношениям картины природы. Один из лучших его пейзажей «Пруд в Узком».

Настойчивое стремление отразить новое в облике советских людей, создать в портрете типический образ современника приводило художников к работе над портретом-картиной. Во второй половине 30-х годов портрет-картина оказывается в центре внимания советских живописцев.

Успешно работает в этой области И. Бродский. Значительным произведением художника явился портрет Горького. Он свидетельствовал о новых поисках Бродского, стремлении создать романтический образ.

Живые и яркие образы в картине «А. М. Горький и К. Е. Ворошилов в тире ЦДКА» сумел создать влюбленный в жизнь темпераментный живописец В. Сварог.

К художникам, заявившим о себе еще в 20-е годы, принадлежит А. Герасимов. В его ранних пейзажах и натюрмортах (почти всегда это цветы, пышные и яркие) воплощена подкупающая своей сочностью радость жизни. Позже художник поднимается в восприятии обыденных явлений до тонкой поэтичности; она свойственна, например, картине «После дождя» (илл. 74).

Но в историю советской живописи Герасимов вошел прежде всего как мастер портрета. Его рассмотренный





72. П. Корин. Портрет художника М. В. Несторова. 1939



выше портрет-картина «В. И. Ленин на трибуне» остается одним из лучших живописных изображений Ленина.

Чаще художник изображает людей в их обычном состоянии. Полнокровностью отличаются портреты И. Москвина (1940), артистки А. Тарасовой (1938), балерины О. Лепешинской (1939).

В искусстве портрета в эти годы заметное место заняли работы В. Ефанова. Этому художнику присуще умение строить сложные многофигурные портретные композиции. Его «Встреча слушателей Военно-воздушной академии имени Н. Е. Жуковского с артистами театра имени К. С. Станиславского» (1938) скомпонована свободно, легко. Колорит сочен и свеж. Однако Ефанов сильнее как живописец и самобытнее там, где не стремится к эффектной форме, например в пронизанном солнцем портрете-картине «На новой родине» (1937, *илл.* 78) с задорным обаятельным образом девочки испанки, или в интересном портрете Серго Орджоникидзе.

Серьезными успехами отмечено и портретное искусство П. Кончаловского. Он создает обширную галерею портретов современников. Разнообразные по компози-

ционным решениям, они раскрывают жизненную силу и энергию портретируемых. Портрет С. Прокофьева (1934), непринужденно сидящего в плетеном кресле в лесу, с нотной тетрадкой в руках, воссоздает образ композитора, творчество которого органично связано с природой. Портрет народного артиста республики В. Мейерхольда (1938) решен в ином эмоциональном ключе. Его отличает насыщенная цветовая гамма: режиссер изображен лежащим на диване, на фоне декоративного, пестрого восточного сюзана. Кончаловский передает общее настроение глубокого раздумья, черты тонкого артистизма, которые были присущи этому человеку. Очень характерен для Кончаловского и портрет «А. Толстой в гостях у художника» (1941). Живописец подчеркивает в портретируемом не столько профессиональные черты писателя, сколько особенности и свойства его человеческого характера, полнокровность восприятия мира.

С каждым годом все заметнее расширяется круг портретируемых. Художники пишут портреты передовиков, знатных людей. Таковы «Ударник Самсонов» В. Карева, «Макар Мазай» Ф. Модорова, «Трактористка Паша Кавардак» Ф. Антонова. Правда, не всегда еще удается достичь живописцам глубины психологической характеристики, выявить типические черты нового советского человека. Однако работа наших мастеров над образом современника имела огромное значение для дальнейшего формирования всей советской живописи.

В жанровой живописи 30-х годов наблюдается многообразие творческих исканий. Руководствуясь единым методом социалистического реализма, над жанром работали художники самых разных склонностей — живописцы, приверженные к строгой академической форме, мастера, стремившиеся к живописности решений, художники смелых композиционных поисков.

Важное место принадлежит здесь А. Дейнеке — художнику яркой творческой индивидуальности. Лейт-мотивом его творчества в этот период становится советская жизнь, ее радость и величие. Внутренний пафос определяет весь живописный строй его полотен, их монументальный характер. По-прежнему одним из основных принципов искусства художника остается лаконизм, выразительный силуэт, отказ от подробностей. Но теперь Дейнека настойчивей ищет пути к более полнокровному воплощению того нового, что вошло в жизнь советских людей. Художник посвящает много произведений молодежи, подчеркивая ее физическое здоровье, светлое, жизнерадостное восприятие мира. Бодростью веет от картины «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935), где изображены в лучах полуденного солнца выбегающие из воды юноши. Ощущением свежести проникнуто лучшее полотно художника этого времени «Будущие летчики» (1938, *илл.* 75). Художник достигает в нем большой цельности и гармонии. Композиция строго уравновешена, но образы проникнуты задором, внутренней динамикой. Это делает картину очень современной. Зритель ощущает свежесть моря, напряженный контраст темно-синей воды, пепельного неба и слепящей желтизны парапета набережной. Этот контраст помогает Дейнеке передать дыхание жизни, ощущение свободы, радость бытия.



73. П. Корин. Этюд к картине «Уходящая Русь». Фрагмент. 1931









75. А. Дейнека. Будущие летчики. 1938

Дейнека умеет создавать картины и эпического звучания. Так, образ в произведении «Мать» (1932, *илл. 76*) полон раздумья и величавого чувства материнской любви.

В картинах «Негритянский концерт» и «Юноша негр», написанных в 1935 году, после возвращения художника из поездки во Францию, Италию и Соединенные Штаты, Дейнека создает психологически тонкие, трогательные образы. Драматизмом пронизаны акварели «Тюильри» и «Улица в Риме». В них с большой художественной силой обнажены социальные контрасты капиталистических стран. В этих произведениях Дейнека предстает тонким колористом, прекрасно использующим возможности акварельной живописи.

Интересно полотно «Новая Москва» (1937, *илл. 86*) Ю. Пименова. Художник передает напряженный ритм городской жизни. Этого он достигает прежде всего композицией. Соотношение планов дано резко, с большой смелостью. Яркие, звучные краски, гармонически сочетающиеся, сообщают картине радостное, праздничное настроение.

Пименову с его непосредственным и острым чувством современности, активным и светлым отношением к миру удалось создать выразительный образ социалистической Москвы.

К середине 30-х годов выдвигаются и другие жанристы, в творчестве которых желание через обычное, повседневное раскрыть большое и важное выступает особенно отчетливо.





76. А. Дейнека. Мать. 1932

К числу этих художников принадлежит Т. Гапоненко. В картине «На обед к матерям» (1935, *илл. 79*) через образы молодых колхозниц, дружно обступивших во время отдыха своих малышей, он убедительно передает обновление жизни, пришедшее в деревню с коллективизацией. Маленький эпизод в произведении Гапоненко перерастает во взволнованный рассказ о чувстве свободы, поднимающем человека, заставляющем его уверенно смотреть на окружающий мир.

Этими же чертами характерны и работы А. Бубнова. Наиболее значительное произведение художника 30-х годов — картина «Октябрины» посвящена счастливому событию в жизни рабочей семьи — рождению ребенка. Бубнов показывает существенные изменения в быте советских людей не столько через обстановку, сколько через характеристику героев. И хотя не все персонажи удалась и колорит полотна недостаточно звучен, картина привлекает правдой жизни, радостным восприятием действительности.

В жанровой картине 30-х годов можно ясно проследить стремление, с одной стороны, к созданию обобщенно-романтических образов людей, с другой — к их «портретной» характеристике.

К произведениям первого рода можно отнести картину С. Рянгиной «Все выше» (1934, *илл. 77*). Юноша и девушка изображены высоко над землей на мачте высоковольтной электропередачи. Этот композиционный прием помогает передать смелость дерзания, отвагу советской молодежи. Художнице удается выразить вдохновенное отношение к труду молодого поколения строителей социализма и одновременно ввести в картину тонкую лирическую ноту — рождение молодой, чистой любви.

В некоторых жанровых полотнах действующими лицами становятся реальные люди. Так, вполне конкретны герои картины И. Лукомского «На новую стройку» (1935), являющейся, по существу, групповым портретом. Близка групповому портрету и картина художника «Заводской партком» (1937).





77. С. Рянгина. Все выше. 1934

Едва ли не самое характерное качество большинства полотен 30-х годов на современную тему — их радостный, порой ликующий эмоциональный тон. Художники стремятся запечатлеть то яркое в жизни советского народа, что определялось его успехами в строительстве социализма.

Эти черты отразились в творчестве С. Герасимова, написавшего в 1937 году картину «Колхозный праздник» (илл. 81). В ней художник решает важную тему современности — тему торжества колхозного строя. Произведение отличается свежестью и остротой восприятия жизни. И сюжет, незнакомый искусству прошлого, и принцип решения многофигурной композиции в пленэре, и яркий, запоминающийся пейзаж — все выглядит в этой картине по-новому. В эти годы Герасимов создает много чисто пейзажных полотен, выступая как певец красоты средней полосы России.

Новая жизнь колхозного села — основная тема произведений А. Пластова. Биография его не совсем обычна. В 1914 году Платов поступает на скульптурное отделение Московского училища живописи, вая-

ния и зодчества, но после революции прерывает учебу и уезжает в родную деревню. Впоследствии, занимаясь живописью зимой в Москве, он каждое лето проводит на родине, работая в колхозе. Во второй половине 30-х годов, когда появляются его картины «Праздник в колхозе», «Купание коней», «Колхозное стадо», Платов становится одним из ведущих советских живописцев.

Свои произведения художник создает на основе многочисленных этюдов. Правда, первое его крупное произведение — «Праздник в колхозе» — имеет недостатки. Художник находился во власти обильного материала и не в силах был еще подчинить его замыслу. Большой колористической ценностью и пластичностью композиции обладает картина «Колхозное стадо» (1938, илл. 80). С особой теплотой изобразил Платов типично русский равнинный пейзаж, деревенское стадо и фигуру пастуха, задумчиво смотрящего вдаль. От картины «Колхозное стадо», воссоздающей поэтический образ советской деревни, тянется прямая нить к таким послевоенным полотнам Платова, как «Ужин трактористов», «Витя-подпасок» и другие.

К числу художников, творчество которых сложилось в 20-х — 30-х годах, принадлежит С. Чуйков, сыграв-



78. В. Ефанов. На новой родине. 1937





79. Т. Гапоненко. На обед к матерям. 1935

ший большую роль в развитии искусства Средней Азии<sup>17</sup>, а затем и всей советской живописи.

Успехи жанровой живописи 1933—1941 годов подготовили ее расцвет в последующий период. Художникам удалось раскрыть многие замечательные стороны современной действительности, показать жизнь советских людей, подняться на новую ступень в создании большой тематической картины. Особенно значительные результаты были достигнуты в отражении труда и быта колхозной деревни.

В центре внимания художников — образ преобразенной социалистической Родины. В связи с этим развивается и пейзажная живопись. Большой интерес проявляют художники к индустриальному и городскому пейзажу, «осваивая» их во время многочисленных творческих командировок в места новостроек, поездок по Советскому Союзу.

Новые черты в жанре индустриального пейзажа прослеживаются в работах В. Крайнева. Если в картине «Чусовской металлургический завод» (1932) художник создает только «портрет» завода, не связывая индустриальный мотив с окружающей природой, то в картине «Водосброс Туломской гидростанции» (1937)

гигантская плотина на фоне необозримого ландшафта передает целостный облик могучей и величественной природы, преобразованной человеком. Эта особенность становится характерной и для работ других художников.

Серию пейзажей, посвященных Советской Карелии и Уралу, исполнил в 30-е годы Б. Яковлев. Его картина «Водопад Кивач» с несущимся между скалистыми берегами водным потоком, захватывает красотой суровой северной природы. Столь же выразительна и свежа другая картина Яковлева — «Сунастрой».

Особое место в пейзажной живописи занимает творчество Г. Нисского. В ряде работ 30-х годов: «На путях» (илл. 83), «Осень», «Семафоры», «Спуск военного корабля», «На взморье» ярко проявляется свойственная ему острота видения мира, умение подчеркнуть новое в окружающей природе. Пейзажи Нисского насыщены внутренней динамикой; художник утверждает силу и смелость человека, его широкое и бодрое приятие мира, его романтическую мечту.

Перемены, происходящие в жизни советского общества, поставили перед многими мастерами пейзажа новые задачи.



Картина Н. Крымова «Утро в ЦПКиО» (1937, илл. 82) — новое явление в творчестве художника. Омытые росой цветы клумб и зелень газонов, панорама Ленинских гор, подернутая легкой лиловатой дымкой, тонкие очертания строений, золотистое небо прекрасно передают свежесть весеннего утра в новом парке столицы. Но все же лучшее произведение Крымова в 30-е годы — картина «Летний день в Тарусе» (1939). В этом пейзаже, проникнутом спокойной эпичностью, художник словно синтезировал свои представления о русской природе. Подлинная свобода проявляется в беспредельности пространства, которое открывается зрителю. Бездонным кажется пепельно-голубое небо, пышущее летним зноем. Видимо, не случайно Крымов выбрал для своей картины время жаркого летнего полдня, когда русская природа предстает во всем своем спокойном торжестве. Это позволило ему выразить глубоко оптимистическое мироощущение и любовь к родной земле.

Новое ощущение пейзажа появилось благодаря тесному соприкосновению художников с жизнью. В этой связи особенно интересно творчество А. Куприна. В произведениях этого художника, созданных в 20-е годы, были элементы схематизма и нарочитых

решений. Иное мы видим в его пейзажах 30-х годов. Звучные, насыщенные краски теперь не только способствуют передаче объема, пластической формы — они помогают показать различные состояния природы. Картина «Беассальская долина» (1937) — эпическое повествование о своеобразной и прекрасной природе Крыма. В широкой панораме, развернутой перед зрителем, в плавном очертании гор, в стройности расположенных на переднем плане пирамидальных тополей — величавая торжественность. Природа полна покоя, но в ней чувствуются неиссякаемые жизненные силы. Ряд интересных пейзажей создает в эти годы В. Бакшеев.

Проникновенным мастером пейзажа проявил себя пензенский живописец И. Горюшкин-Сорокопудов, до революции окончивший Академию художеств, ученик Репина (илл. 85).

Пейзажная живопись обогатилась новыми темами, вплотную подошла к созданию значительного пейзажного образа, выражающего глубокие общественные идеи своего времени. Неизмеримо расширился и тематический диапазон произведений художников-пейзажистов. Пейзаж стал равным среди других жанров живописи, и это позволило ему в дальнейшем



80. А. Пластов. Колхозное стадо. 1938





81. С. Герасимов. Колхозный праздник. 1937

еще глубже проникнуть в мысли и чувства советского человека.

В 30-е годы больших успехов достигает в области натюрморта П. Кончаловский. Замечательны его многочисленные сирени (илл. 84), в которых мастер добивается ощущения трепетной жизни цветов. Пышные букеты воплощают силу земли, радостное восприятие жизни. К лучшим натюрмортам Кончаловского относится полотно «Мясо, дичь и овощи у окна» (1937).

В развитии советской монументальной живописи большую роль сыграл ленинский план монументальной пропаганды. Этот план придал стихийным, часто неосознанным исканиям художников идейную направленность, связанную с невиданными в истории задачами, рожденными социалистической эпохой.

К сожалению, в первое десятилетие после Октября монументальная живопись не имела благоприятных условий для широкого развития. Материальные трудности восстановительного и реконструктивного периодов, нехватка кадров художников-монументалистов, а также некоторые ложные теории в этой области не позволяли реализовать те возможности, которые от-

крывались перед монументальным искусством новой эпохой.

Однако художники-педагоги московского Вхутеина и других учебных заведений СССР — Н. Чернышев, И. Машков, П. Кузнецов, В. Фаворский, Е. Лансере, Д. Киплик и другие — много сделали для того, чтобы привить молодежи интерес к монументальной живописи. На рубеже 20-х — 30-х годов в монументальную живопись приходят первые питомцы советских художественных вузов. Так, например, группа выпускников Вхутеина в 1929 году расписала тематическими фресками здание казарм имени Ф. Дзержинского в Москве, а в 1930 году более обширный коллектив молодых художников из ОМАХР (И. Лукомский, Т. Гапоненко, Ф. Малаев, Ф. Невежин и другие) выполнил большую фресковую композицию в фойе московского клуба «Пролетарий». Безусловно, многое было здесь еще неудачным, но интересен сам факт обращения художников к монументальным формам живописи.

Для начала 30-х годов характерно напряженное искание художественного воплощения действительности средствами монументальной живописи. В этом отношении показательно творчество В. Фаворского, оказавшее в те годы большое влияние на молодежь. Под-





82. Н. Крымов. Утро в ЦПКиО. 1937

линный энтузиаст монументальной живописи, большой вдумчивый художник, В. Фаворский совместно с Л. Бруни и скульптором В. Мухиной был автором одного из первых в советском искусстве комплексных решений интерьера, включающего монументально-декоративные росписи и скульптурные рельефы (Музей охраны материнства и младенчества в Москве, 1933).

Темой росписи, как определил ее сам художник, был показ роли материнства и заботы о ребенке в нашей стране. Главной его задачей было поэтическое раскрытие темы, возможно бóльшая простота и в смысле разработки сюжета и в плане живописно-пластическом. «Фигурам в полтора человеческих роста,— замечает Фаворский,— хотелось придать типичность и некоторое простое изящество и совершенство. Словом, я стремился излагать тему с подъемом, как бы торжественно, но ни в коем случае не впадая в стилизацию и ложный монументализм». В соответствии с этим и строил свои композиции художник, при этом считаясь с плоскостью стены. Фигуры женщин и детей даны в спокойных движениях. Их строгий, размеренный ритм сообщает росписи гармонию и величавость. Стремясь к классической чистоте и ясности, Фаворский, возможно, вспоминал живопись античную, тем более что в фигурах подчеркнут их плавный, скользящий и выразительный силуэт. Фаворскому принадлежат также росписи Дома моделей на Сретенке (1936). В даль-

нейшем в своих работах в области стенописи — фреска «Испания. 1937» на ВСХВ (1939) и жесткий занавес Центрального театра Красной Армии (1940) — художник шел по пути более свободных живописно-пространственных решений.

В середине 30-х годов в советской монументальной живописи наблюдается большой подъем. Она отражала самые существенные явления современности: торжество социализма, пафос созидания и дружбу народов Советского Союза, рост антифашистской борьбы во всем мире.

Архитектурно-художественное решение станций московского метрополитена, павильонов на международных выставках 1937, 1939 годов и Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года, театров, гостиниц, дворцов пионеров, клубов потребовало разнообразных форм монументально-декоративного искусства. Советским зодчим и художникам пришлось практически решать трудные проблемы синтеза архитектуры и изобразительного искусства.

Большую роль в сложении советской монументальной живописи 30-х годов сыграло творчество Е. Лансере.

Только в советское время во всю ширь развернулось дарование этого замечательного художника. В своих росписях он отразил социалистическую действительность, прославил красоту и радость жизни.





83. Г. Нисский. На путях. 1933

В 1931 году Лансере создает монументальные пейзажно-тематические композиции «Кавказ» и «Крым» для фойе Дворца рабочих в Харькове, а в 1932—1933 годах пишет фрески на стенах главного вестибюля Государственного музея Грузии в Тбилиси. Наибольшего успеха художник достигает в грандиозной росписи одного из залов Казанского вокзала в Москве (1933—1934).

В основе замысла этой росписи — идея дружбы народов Советского Союза. В центре помещен плафон «Единение трудящихся»; десять панно на сводах в декоративных символических образах представляют различные края нашей Родины: Север, Украину, Сибирь, Среднюю Азию (илл. 87); одиннадцать медальонов-натюрмортов посвящены природным богатствам страны. Художник нашел в современной ему действительности такие моменты, которые ярко характеризуют жизнь и труд людей той или иной области.

Во второй половине 30-х годов пространственные живописные плафоны получили довольно большое

распространение. Одной из крупнейших работ этого рода является роспись потолка главного ресторанного зала гостиницы «Москва», осуществленная Лансере в 1935—1937 годах. Сюжетом для росписи художник взял веселый ночной карнавал, подобный тем, что происходили в наших парках культуры и отдыха в праздничные дни. Это позволило ему, не впадая в беспочвенную фантастику, создать в своей плафонной композиции нарядное и яркое зрелище, соответствующее интерьеру А. Щусева.

Ведущей фигурой среди мастеров советской монументальной живописи становится и А. Дейнека. Начав в 1932—1934 годах с тематических панно «Гражданская авиация» для фабрики-кухни в Филях и эскизов росписи здания Наркомзема, во второй половине 30-х годов Дейнека много внимания уделяет также живописному пространственному плафону. В 1938 году художник украсил мозаичными плафонами станцию метро «Маяковская». Это была одна из первых в советском искусстве попыток возродить древнее искус-





84. П. Кончаловский. Сирень. 1933



ство смальтовой мозаики. Все плафоны станции объединены тематически: в них Дейнека поэтически рассказал о трудовом дне Советской страны. Здесь мы видим цветущие плодовые сады, кремлевскую башню, парящие в голубом небе самолеты, состязание физкультурников, труд на заводах, колхозных полях и новостройках. Разнообразие сюжетов дает возможность представить богатую и полнокровную жизнь советского народа, занятого созидательным трудом.

По композиционным принципам к мозаичным плафонам станции «Маяковская» примыкает живописный плафон Дейнеки в павильоне Дальнего Востока на ВСХВ (1939), посвященный женскому лыжному пробегу Улан-Удэ — Москва.

Вторая половина 30-х годов — период наибольшей активности Дейнеки в области монументальной живописи. Кроме названных работ, он создает панно «Стахановцы» для павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937), пишет плафон для Центрального театра Красной Армии (1940), выполняет в 1939 году ряд панно и росписей для ВСХВ, в том числе две большие историко-революционные композиции в технике фрески — «Крестьянское восстание» и «Спор на меже». Острая социальная характеристика представителей двух враждебных классов — эксплуататоров и эксплуатируемых — позволяет ему создать яркие драматические композиции. Излюбленный прием Дейнеки — прием контраста; он дает ему возможность ярко и броско, как в плакате, выявить основную идею произведения, четко выразить свое отношение к изображаемому.

Об успехах монументальной живописи довоенных лет свидетельствует также оформление советских павильонов на международных выставках в Париже и в Нью-Йорке, в частности два грандиозных панно, решенных в виде фронтального шествия: «Физкультурный парад» (1939), выполненное бригадой художников под руководством Ю. Пименова, и «Знатные люди Страны Советов» (1939). Авторы последнего В. Ефанов (руководитель), Т. Гапоненко, Г. Нисский, В. Одинцов, А. Пластов, Д. Шмаринов, В. Крайнев, А. Бубнов, К. Ротов, М. Сидоров, А. Лавров изобразили в панно советских людей, прославивших свою страну. Правдиво передан портретный облик каждого из участников этого грандиозного шествия, естественны и их позы.

Ощущением новой жизни были пронизаны и лучшие монументальные панно и росписи на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года.

Центральное место в главном павильоне занимало большое панно А. Бубнова, Т. Гапоненко, Д. Шмаринова «Мастера колхозных урожаев». В его основу был положен принцип фронтального шествия, использованный в работе для нью-йоркской выставки.

Для павильона «Животноводство» А. Пластов в сравнительно небольшом панно «Объездчик табунов» создал выразительный образ, овеянный дыханием широких степных просторов. Достаточно взглянуть на сильную фигуру объездчика, четким силуэтом рисуемую на фоне бескрайней степи с виднеющимся вдали табуном коней, чтобы почувствовать действи-

85. И. Горюшкин-Сорокопудов. Зима. 1936





86. Ю. Пименов. Новая Москва. 1937

тельно монументальный образный строй этого произведения.

В том же павильоне «Животноводство» было помещено панно-триптих Г. Савицкого. На боковых частях триптиха («Бега» и «Скачки») в стремительном движении художник изобразил скачущих коней, а в центральной («Маневры») — торжественное шествие конницы. Триптих Савицкого — одна из ярких живописно-монументальных работ на сельскохозяйственной выставке 1939 года. К сожалению, оба эти панно по своим масштабам и размерам не были достаточно увязаны с архитектурой павильона «Животноводство», и потому их художественное воздействие оказалось ослабленным.

Серьезного успеха добился художник А. Мызин, создавший в павильоне Киргизской ССР фреску

«Киргизское восстание 1916 года», в которой с драматической силой показан народный мятеж, подавляемый российским самодержавием.

Ряд интересных росписей был исполнен на ВСХВ художниками мастерской монументальной живописи Академии архитектуры — В. Фаворским, Л. Бруни, М. Родионовым, А. Гончаровым, В. Эльконым и другими в павильонах МОПР, Азербайджанской ССР, Поволжья, Дальнего Востока.

По стилю росписи художников этой мастерской можно скорее отнести к монументальной графике, чем к живописи. Для их работ характерна обобщенность плоскостных силуэтов, очень скупой и сдержанный колорит.

Весьма ценной особенностью художников этой мастерской было то, что они уделяли много внимания





87. Е. Лансере. Эскиз росписи плафона зала ресторана Казанского вокзала в Москве. 1933

разработке нового орнамента и созданию декоративных росписей для фасадов зданий.

В эти годы первые интересные произведения монументальной живописи были созданы в Ленинграде и ряде других городов РСФСР.

Тогда же наглядно выявились как сильные, так и слабые стороны советской монументальной живописи. Откровенно формалистические произведения, появлявшиеся иногда в 20-х годах, исчезли со стен общественных зданий, но росписи и панно, в которых сказывались ложные тенденции, то в виде схематического упрощения образов, то в виде бессодержательной красоты, то, наконец, в виде поверхностно-бездумного отношения к жизни, встречались еще в довольно большом количестве.

Но именно в эти годы приток новых художественных сил сломал искусственный барьер, долго отделявший монументальную живопись от основного русла советского искусства.

Это во многом определило дальнейшее развитие монументальной живописи.

Рассматривая развитие советской монументальной живописи довоенных лет в целом, надо подчеркнуть, что уже тогда были заложены основы нового понимания синтеза искусств. Наряду с поисками единства архитектурного и живописного образа и разработкой специфических средств, свойственных монументальной живописи, решались большие идейно-художественные проблемы. Иначе говоря, в монументальной живописи отчетливо ощущался процесс овладения художниками методом социалистического реализма.

Общая картина театрально-декорационного искусства первых революционных лет и начала 20-х годов многолика и сложна. Октябрьская революция поставила перед театром задачи, с которыми он ранее не сталкивался. Театр становился доступным миллионам зрителей. Круг художников, участвовавших в работе театра, ставшего ареной постановки острых социальных и политических проблем, намного расширился.





88. А. Головин. Эскиз декорации к балету «Сольвейг» на музыку Э. Грига. 1922

В годы гражданской войны и позднее огромный общественный резонанс получили массовые театральные мистерии, разыгрываемые на площадях и улицах городов (в Петрограде, Москве, Иркутске, Иваново-Вознесенске, Перми и других). Приуроченные к юбилейным датам пролетарского движения, эти инсценировки превращались во всенародные зрелища.

Вместе с тем шел процесс последовательной демократизации профессионального театра, и поиски новых сценических решений, созвучных масштабам революционных событий, не терпели отлагательства. Они заставляли режиссеров и художников настойчиво пробовать, экспериментировать, вырабатывая новые театральные принципы и изобразительные приемы.

Первые опыты постановок «Мистерии-Буфф» В. Маяковского (Петроград, 1918; Москва, 1921), а также спектакля «Зори» Э. Верхарна (Театр РСФСР Первый, 1920), осуществленные В. Мейерхольдом, только в общих чертах наметили пути сближения театра с новой аудиторией, преодоления натуралистических тенденций и эстетского украшения на сцене. Это были не готовые образцы, а лишь наброски буду-

щих решений, опиравшиеся на многовековые традиции народного театра и опыт массовых театральных празднеств, с их открытой, революционно-пропагандистской направленностью и плакатной заостренностью образов, рожденных в условиях напряженной классовой борьбы.

В годы гражданской войны и военного коммунизма возникло множество экспериментальных театральных студий (только при Художественном театре их было четыре). Однако приобщение деятелей театра к строительству социалистического общества, как правило, было сопряжено со сложной перестройкой их мировоззрения, проходившей порой остро и мучительно.

Партия и Советское правительство призывали мастеров сцены и художников к переработке и критическому освоению всего, «что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры», одухотворению пролетарской культуры «практическим опытом диктатуры пролетариата»<sup>18</sup>.

Продолжателями реалистических традиций на русской сцене были К. Юон, Д. Кардовский, круг художников «Мира искусства», живописцы, работавшие в



Художественном театре,— Н. Ульянов, Н. Крымов, В. Симов и другие, сумевшие своим участием в различных постановках обогатить советское декорационное искусство.

Новые работы А. Головина — декорации к балетам «Жар-птица» И. Стравинского и «Сольвейг» на музыку Э. Грига (ГАТОБ, 1921 и 1922, *илл.* 88), затем к опере «Севильский цирюльник» Д. Россини (ГАТОБ, 1924) и особенно к комедии «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше (МХАТ, 1927) — несли в себе тонкое понимание художником ансамбля, отличались виртуозной отделкой деталей, не заслонявших общего гармонического впечатления от целостного решения спектакля, поданного с присущим художнику изысканным мастерством.

Декорации М. Добужинского к «Царю Эдипу» Софокла и «Макбету» Шекспира (Театр трагедии, Петроград, оба в 1918) выделялись не свойственным ранее художнику размахом и масштабностью решения, а оформление А. Бенуа к «Петрушке» И. Стравинского (ГАБТ, 1921) намечало путь к психологически мотивированному решению интерьера в балетном спектакле.



89. В. Симов. Эскиз к постановке пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». 1927

Не случайно в этот период вопросы сценического оформления спектакля играют чрезвычайно важную роль в работе театров, исповедующих различные режиссерские системы. С ними связываются идеи борьбы со старыми эстетическими нормами, с рутиной казенных штампов, бездумным эстетским украшательством и мещанскими вкусами обывателя, несовместимыми с задачами нового культурного строительства в стране в целом и театрального строительства, в частности.

Стремление преодолеть барьер традиционного консерватизма в вопросах «внешности» спектакля побуждает деятелей Малого театра, по существу, впервые в своей практике, привлечь к работе самобытных и разных художников: В. Егорова, А. Арапова, А. Веснина, М. Добужинского, Е. Лансере, К. Юона и других, немало обогативших своим мастерством постановки этого театра. К лучшим принадлежали декорации Юона к пьесе Горького «Старик» (1919), Добужинского к «Оливеру Кромвелю» Луначарского (1921), а также декорации Арапова к «Посаднику» А. Толстого (1918).

В те же годы режиссура Московского Художественного театра в лице К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко продолжает настойчиво экспериментировать в области декорационного искусства, пытаясь при постановке трагедии «Каин» Байрона найти в творческом содружестве со скульптором Н. Андреевым (1920) как идеи, созвучные революционному времени, так и новые пространственные взаимоотношения между актерами и сценической средой.

Многие начинания МХАТ осуществляются его художественными руководителями в студиях. Постановка «Евгения Онегина» П. Чайковского (Оперная студия Большого театра, 1922) в режиссуре Станиславского и скромных декорациях Б. Матрунина принципиально порывала с тенденцией пышного «великолепия для глаз», возвращая опере правдивость и глубину человеческих чувств вдумчивым прочтением лирической музыкальной драмы композитора.

Важным шагом в выявлении художественных принципов спектакля стало оформление И. Рабиновича к «Лисистрате» Аристофана, поставленной Вл. Немировичем-Данченко в Музыкальной студии МХАТ (1923, *илл.* 90). На сцене был воссоздан архитектурный облик Греции с помощью не только стилизованных деталей классической ордерной системы, но и постоянно видоизменяющейся формы сценического пространства. Движущаяся на круге двухъярусная белая колоннада на фоне голубого занавеса представляла единую (на весь спектакль) сценическую установку, обладавшую богатством пластических ракурсов и музыкальностью ритмов. Эта установка помогала зрителю ощутить дух древней Эллады: бездонность небосвода, стройность и незыблемость ее архитектуры, жар страстей аристофановских героев.

Вслед за «Лисистратой» в той же студии Немирович-Данченко ставит оперу «Карменсита и солдат» (1924). На сцене предстала не нарядно-экзотическая Испания Ж. Бизе, а Испания, воспринятая более через новеллу П. Мериме, с выжженными солнцем бытовыми народными костюмами художника Рабиновича, как бы вобравшими в себя основной эмоционально-драматический акцент всего оформления.



Поисками новой сценической среды и приемов театральной выразительности отмечена и постановка Евг. Вахтанговым сказки «Принцесса Турандот» К. Гоцци в декорациях И. Нивинского (1922, *илл. 91*). Принцип импровизации, положенный режиссером в основу спектакля, по-своему воскрешавшего традиции итальянской комедии дель арте, нашел выражение и в работе художника. Его декорации из цветных полотен-занавесей, объемных станков и ступеней словно аккомпанировали формой, цветом и ритмом игре актеров, подчеркивая радость и непосредственность театрального лицедейства.

Новые черты декорационное искусство приобретает у художников, работавших в Камерном театре под руководством А. Таирова, последовательно разрабатывавшего синтетическую форму высокой трагедии и классической комедии. Стремлением уничтожить противоречие между объемной фигурой человека и плоскостным живописным фоном продиктованы поиски этим театром новой пространственной среды и образной выразительности декораций. В классической трагедии «Федра» Ж. Расина (1921) и «Благовещение» П. Клоделя (1920) А. Веснин доводит в оформлении отвлеченную идею античности и средневековья почти до скульптурного символа, сохраняя за ним эмоциональную выразительность в цвете и монументальность лапидарных обобщенных форм. В комедии «Принцесса Брамбилла» по Э. Гофману (1920) декорации Г. Якулова блистали феерической красотой, праздничностью народного карнавального представления, самоценностью красок и причудливостью изобразительных форм, неожиданно преобразовавшихся динамикой световой партитуры. Не изменили Якулову неиссякаемая выдумка и изобретательность в декорациях и костюмах к оперетте «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922), помогавших режиссеру строить бесконечный каскад разнообразнейших мизансцен.

Иные идейно-пластические задачи решал Камерный театр, вскрывая противоречия и показывая страшное звериное лицо современного буржуазного общества.

В спектакле «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону (1923) на подмостках возникал образ беспощадного «города-спрута», города механизированных стальных небоскребов, опутанных паутиной лестниц и темных провалов с лифтами, по которым сновали, повинувшись бездушной воле «золотого тельца», люди. Декорации были созданы А. Весниным.

Оформление цикла пьес Ю. О'Нила художниками В. и Г. Стенбергами было сделано лаконично, сдержанно, но не менее выразительно. Впечатляющий образ низкой, душной кочегарки на океанском пароходе в «Косматой обезьяне» (1926); кондовая недвижность фермы с маленькими окошками, стоящей на прочных и тяжелых столбах, в постановке «Любовь под вязами» (1926), в которой персонажи металась, как хищники в клетке; пластическая конструктивная установка с подвижными ширмами, смыкавшимися наподобие тоннелей метрополитена и вечно затененных стенами домов узких коридоров-улиц, в «Негре» (1929) — все это создавало конкретную материальную среду, активно воздействующую на образную трактовку спектаклей.

Общую картину декорационного искусства середины 20-х годов нельзя себе представить без таких спек-

таклей, как «Блоха» Е. Замятина по рассказу Н. Лескова (МХАТ 2-й, 1925; БДТ, 1926) и «Горячее сердце» А. Островского (МХАТ, 1926). В декорациях к «Блохе» художник Б. Кустодиев опирался на традиции ярмарочно-балаганного представления с его нарочитой зрелищностью, повышенной цветностью и пряничностью узоров, сочетанием, казалось бы, несочетаемых в одной композиции вещей. Декорации Кустодиева подкупали наивностью и в то же время тонкой иронией, высказанной им в адрес общей ситуации и героев пьесы (*илл. 93*). В «Горячем сердце» художник Н. Крымов, не нарушая принципа жизненной правды, использовал в оформлении приемы откровенного гротеска, придававшие обличительно-сатирический смысл зримому образу спектакля (*илл. 92*), поставленного К. Станиславским.

Пафос разоблачения старого мира, выраженный в гоголевском «Ревизоре», в постановке В. Мейерхольда (1926) был подчеркнут вещественным оформлением, пластически организующим сценическое пространство (натюрмортами из снеди и фруктов, антикварной мебелью, хрусталем, бронзой, словно на подносе, подвешивавшими к зрителю на небольших площадках из темноты на освещенную середину сцены).

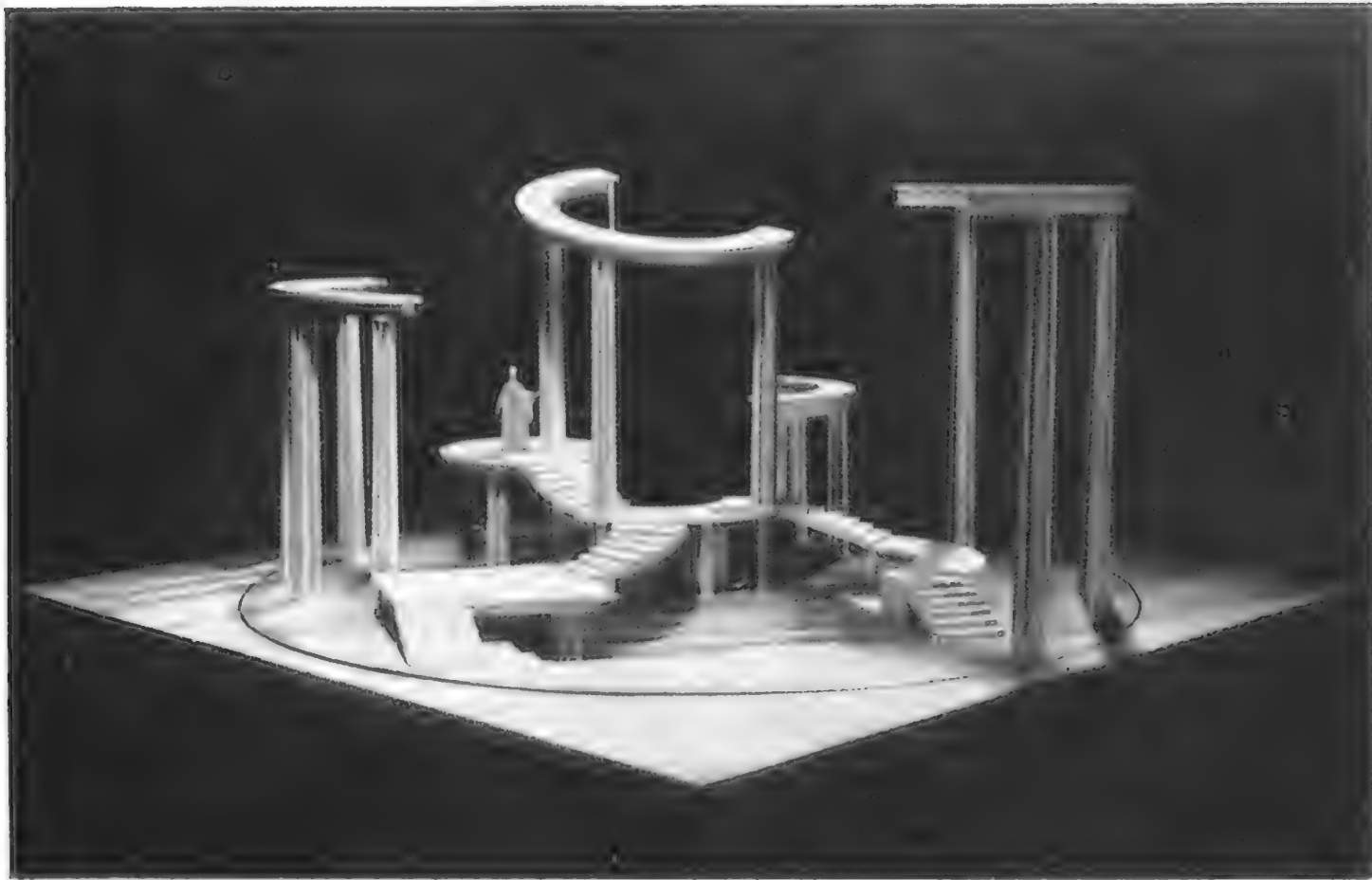
В середине 20-х годов появилось немало пьес советских драматургов, прочно вошедших в репертуар театров всей страны. В их оформлении исчезла наглядность плакатной агитации, свойственная постановкам первых революционных лет. Изменилась функция декораций. Она уже не исчерпывалась лаконичной интерпретацией идеи. Содержание этих пьес требовало достоверности и вместе с тем художественного обобщения окружающей действительности. Не всегда удавалось этого достигнуть. Однако во многих спектаклях сказался творческий опыт, накопленный в декорационном искусстве за эти годы.

К ним относится постановка пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева (Малый театр, 1926). Созданная Н. Меншутиним декорационная установка не походила ни на один из южных городков, где развивались события спектакля. Она была специальным архитектурным сооружением, может быть, недостаточно гибким и образным, но концентрирующим действие и осуществляющим принцип его непрерывности, меняющим ритм и характер мизансцен.

Заметную лепту в разработку театральной декорации внесли работы Б. Волкова. Единая, несколько схематичная установка с приподнятым станком и откидными щитами в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского (Театр имени МГСПС, 1925), суровое и лаконичное оформление «Мятежа» по Д. Фурманову (там же, 1927), скупые, но выразительные декорации заводского цеха в пьесе «Рельсы гудят» В. Киршона (там же, 1928) свидетельствовали о привязанности художника к современной теме. Вскоре его поиски жизненно-правдивых и образных решений воплотились в декорациях к таким операм с историко-революционным содержанием, как «Тихий Дон» И. Дзержинского (Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1936), «Мать» В. Желобинского (ГАБТ, 1939) и «В бурю» Т. Хренникова (Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1939).

Работа над современной темой была особенно ответственной для художников. Пьесы советских драма-





90. И. Рабинович. Макет декорации к комедии Аристофана «Лисистрата». 1923



91. И. Нивинский. Эскиз декорации к сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот». 1922



92. Н. Крымов. Эскиз декорации к комедии А. Островского «Горячее сердце». 1926

тургов, ломавшие традиционные сюжеты, требовали не просто таланта, но умения мыслить новыми эстетическими категориями. Новый быт, вторгаясь на сцену (заводской или клубный интерьер, палуба корабля или его машинная часть и т. д.), должен был найти в соответствии с режиссерским замыслом адекватную изобразительную трактовку. В многокартинных (или многоэпизодных) пьесах, как правило, усложнялось понятие пространства и времени на сцене, что заставляло искать новые принципы монтажа отдельных эпизодов и приемы перемен декораций для непрерывности и динамической подачи действия. В этом отношении показательны и декорационные решения к отдельным спектаклям и творческая устремленность ряда художников в целом.

Так, живописно-объемные декорации В. Симова к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова (МХАТ, 1927, *илл.* 89) не только правдиво воссоздавали место действия отдельных картин. В них чувствовался образ страны, потрясенной революцией до основания. Новый герой действовал в среде, поднимавшей его над обыденностью. Благодаря пространственной планировке декораций большинство сцен (на мосту, на крыше церкви с покосившейся колокольней) строилось по диагонали и вверх. Они выпукло очерчивались на фоне неба, как бы вбиравшего различные оттенки настроения драмы и, в свою очередь, сообщавшего действию романтическую окраску. Сам принцип подачи актера — крупным планом на эмоционально-напряженном живописном фоне — нес в себе пафос революционного времени.

Героика гражданской войны пронизывала и постановку пьесы «Бронепоезд 14-69» в Ленинградском академическом театре драмы (1927), шедшую в декорациях Н. Акимов, с бетонной фермой и мостом, словно огромная стрела пронзившим пространство сцены, и с безбрежным морским пейзажем, с отлогой песчаной косой и мелькающими вдали огнями маяков и кораблей в другой сцене. Акимов ищет разнообразные изобразительные приемы, избегая бытовизма и многословия, используя объемные детали оформления и возможности сценического света. В «Разломе» Б. Лавренева (Театр имени Евг. Вахтангова, 1927) он применяет принцип своеобразного диафрагмирования, благодаря которому быстро чередовавшиеся один за другим эпизоды спектакля возникали перед зрителем в различных ракурсах на разной глубине и высоте сценического пространства, по приему концентрации внимания на актере, напоминая кадры киноленты.

Акимов наряду с работой над пьесами советских писателей — «Страх» А. Афиногенова (1931), «Заговор чувств» Юрия Олеши (1929) или «Тень» Е. Шварца (1940) обращается к зарубежной драматургии. Им оформлены «Собака на сене» и «Валенсианская вдова» Лопе де Вега (оба спектакля в 1939), «Школа зловещия» Р. Шеридана (ЛТК, 1937, *илл.* 99 и МХАТ, 1940). В этих работах Акимов раскрылся как художник, склонный к гротеску, гиперболе, а иногда и безжалостной иронии. Как правило, он прибегал к заостренной форме решения спектакля на сцене, предпочитал живописной иллюзорности строеную пространственную перспективу, светотеневой моделировке — четкую графическую манеру.



Такими разными спектаклями, как «Озеро Люль» А. Файко (1923), «Спартак» В. Волькенштейна (1923), «Воздушный пирог» Б. Ромашова (1925) в Театре Революции, «Горе от ума» А. Грибоедова (1928) и «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина (1933) в Государственном театре имени Мейерхольда, а позднее «Васса Железнова» М. Горького (1936) в Театре имени МОСПС, вошел в довоенное декорационное искусство художник В. Шестаков.

От динамики сценических площадок,двигающихся световых и кинореклам, монолитной сценической установки, возвышающейся словно лаконично высеченный из гранита скульптурный монумент, сочетания новейших технических возможностей сцены с образной характеристикой предметного мира вещей Шестаков приходит к сжатым по форме объемно-пространственным решениям, обогащенным плотью театральной живописи, исключаям слащавую декоративность и бытовизм.

В первой половине 30-х годов перед художниками театра встали новые задачи, обусловленные стремле-

нием глубже проникнуться идейным содержанием драматургии, постигнуть внутренние закономерности ее структуры в связи с характером основных героев.

Социалистические преобразования в стране и образ современника стали основными темами Театра Революции. И в этом плане пьесы Н. Погодина «Поэма о топоре» (1931) и «Мой друг» (1932) открывали новый этап советской драматургии и театра. Масштабность событий погодинских пьес требовала не жанровой, а социальной, подчас героической «окраски» спектаклей.

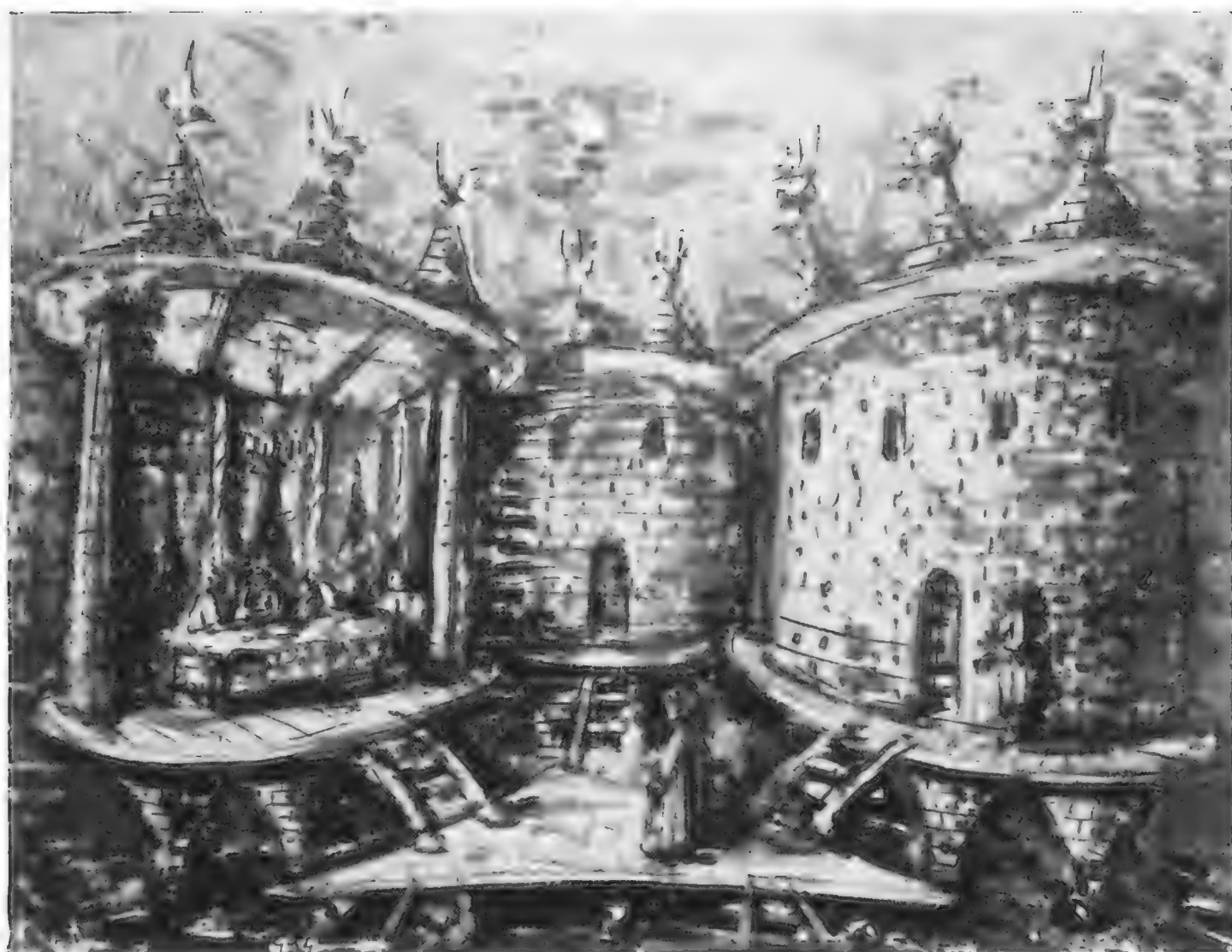
Очищенные от мелочного бытовизма декорации И. Шлепянова преподносили окружающую жизнь со сцен скупой, крупным планом.

Единая трансформирующаяся установка с просторным мартеновским цехом завода и перспективой бульвара, излучающего потоки воздуха и света, в «Поэме о топоре» и огромные (шестиметровые) документальные фотоштиты, подвешенные на блестящих, как натянутые струны, тросах, воспроизводящие с «птичьего полета» внушительные панорамы новостроек первой



93. Б. Кустодиев. Эскиз декорации к пьесе Е. Замятина «Блоха». 1925





94. А. Тышлер. Эскиз декорации к трагедии В. Шекспира «Ричард III». 1935



95. Н. Шифрин. Эскиз декорации к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1937

пятилетки в пьесе «Мой друг», исполнены радостным преддверием будущего.

Пьесу Погодина «Аристократы» ставил в Реалистическом театре режиссер Н. Охлопков (1935), активно использовавший условную природу театра. Сценическая площадка, вынесенная художниками В. Гицевич, В. Корецким и Б. Кноблоком в зрительный зал, являлась местом действия актеров, которые сами своим движением, ритмом, жестом, пластически организовывали пространственную среду. А декорации, вернее, их детали были в руках других актеров — специальных слуг — цанни в голубых масках. Они проносили еловые ветки и осыпали снегом-конфетти лыжницу, стоящую на месте, но в то же время как бы движущуюся; держали скатерть, когда нужен был стол; приносили иную бутафорию, необходимую по ходу пьесы. В результате — стремительная смена эпизодов

удачно объединялась неожиданной формой постановки, задуманной режиссером как спектакль-карнавал, по-своему возрождавший вахтанговскую традицию более ранних лет.

В эти же годы много интересных находок в плане изобразительной режиссуры можно обнаружить и у других художников, остро чувствовавших современную тему. В их числе декорации М. Левина к «Джой Стрит» Н. Зархи (БДТ, 1932), А. Гончарова и Л. Попова к «Платону Кречету» А. Корнейчука (МХАТ, 1935), А. Самохвалова и Г. Бибикова к «Славе» В. Гусева (БДТ, 1936), М. Варпеха к «Тане» А. Арбузова (Театр Революции, 1939) и М. Виноградова к «Парню из нашего города» К. Симонова (Московский театр имени Ленинского комсомола, 1941) и других.

Одновременно декорационный образ становится более емким, многозначным, подчас носит метафорический смысл. Он как бы синтезирует многие черты, достигнутые разными художниками в работе над монументальной трагедией или комедией.

Подобные черты нашли выражение в единой пластической декорационной установке В. Рындина к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (Камерный театр, 1933). Внешняя форма спектакля помогала воплотить идею героического подвига, совершенного небольшим отрядом морской пехоты во имя победы революции. Она была не только подвижной, но и емкой по ассоциациям, которые возникали у зрителя по ходу разворачивания спектакля, наполненного реальной атмосферой напряженного действия. Рындин сумел творчески переосмыслить принципы архитектуры древнего античного театра и на этой основе создать сугубо современное сценическое решение, отвечающее задачам именно данного спектакля. Целостное и завершенное по четкости пластической формы, оно было неразрывно со светом и световой проекцией, использованных в качестве активных художественных компонентов единого декорационного замысла.

Завоеванием театра 30-х годов стали постановки пьес Шекспира. Неослабеваемый интерес к его драматургии свойствен художникам на протяжении всей истории развития советской художественной культуры. Но именно в те годы была создана своего рода «шекспириана» в театре, свидетельствующая о сложении новых этических и эстетических представлений о поэтике великого драматурга. Начал эту страницу В. Фаворский в спектакле «12-я ночь» (МХАТ 2-й, 1933). Его подвижная сценическая установка из легких арочек и занавесей с декоративными пейзажными мотивами была архитектонична и завершена по форме. В ней не было места бытописательству и подражанию эпохе в духе знакомых иконографических образцов, но присутствовало живое чувство внутренней свободы и поэтичности, созвучное строю шекспировской комедии.

О проникновении в особенности шекспировской драматургии говорили и легко трансформирующиеся, красочные декорации В. Рындина к комедии «Много шума из ничего» (Театр имени Евг. Вахтангова, 1936, илл. 96), и светлые поэтические образы Н. Шифрина в комедиях «Укрощение строптивой» (ЦТКА, 1937) и «Сон в летнюю ночь» (ЦТКА, 1941), где вымысел и реальность, причудливо переплетаясь, увлекали





96. В. Рындин. Эскиз декорации к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего». 1936

зрителя всепобеждающим жизнелюбием и мягким лиризмом (илл. 95).

Особую страницу в «шекспириану» внесли пластические декорации А. Тышлера к трагедиям «Король Лир» (Московский еврейский театр, 1935) и «Ричард III» (БДТ, 1935, илл. 94). Своеобразие их — в глубокой образности и целостности выражения идеи спектакля. Единая установка, напоминающая двухъярусный дом-шкатулку, опирающуюся на деревянные скульптуры-кариатиды, одетые почти так же, как персонажи из трагедии «Король Лир», и замкнутый пластический образ, состоящий из башен с химерами и кирпичных стен, словно обогранных кровью, в «Ричарде III» были не только пронизаны зловещим духом средневековья, но и представляли собой своеобразный синтез живописи, пластики, архитектуры и театра, как бы наглядно материализовавших народную первооснову шекспировских творений.

Всеобъемлющий характер философских пьес Шекспира, близость их современности своими гу-

манистическими истоками получают новую режиссерскую интерпретацию в постановке трагедии «Ромео и Джульетта» в Театре Революции (1935), в которой явственно торжествовали идеалы эпохи Возрождения. Именно своей неудержимой верой в победу светлого начала в исторической судьбе человечества, превосходной игрой актеров, а также целостным и гармоничным оформлением И. Шлепянова вошел этот спектакль бессмертной страницей в историю советского театра.

В «Ромео и Джульетте» художник делал не только декорации, но и был сопостановщиком режиссера А. Попова. Поэтому весь «ход» пластической мысли, вся планировка сценического пространства непосредственно подчинялись его видению — и отдельные мизансцены и общая концепция спектакля.

Объемные архитектурные декорации были мастерски сконструированы художником таким образом, что при всей внушительности своих форм на небольшой сцене они обладали редкой подвижностью. Можно





97. В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие». 1932

было выдвинуть часть здания к центру сцены или сдвинуть стоящие по бокам сцены постройки вместе или, оставив их на месте кулис, дать простор убегающей в глубину и ввысь белой мраморной лестнице, над которой неожиданно простиралось сияющее солнцем небо Вероны, взвившееся голубой шелковой подкладкой вывернутого наизнанку гранатово-красного бархатного занавеса. Этот занавес, появлявшийся только в начале и конце спектакля, символически как бы скреплял пролитой кровью одолевающую все преграды силу земной любви.

Значительное место в работе над пьесами Шекспира заняли и декорации Н. Альтмана к трагедии «Король Лир» (БДТ имени М. Горького, 1941), в которых художник в качестве изобразительной метафоры использовал единый жесткий портал с фигурами закованных в латы рыцарей, стоящих по бокам сцены спиной к зрителю с петлями виселиц над головами, а также детали оформления, сочетавшие историческую

достоверность (орудия пыток и казни) с символическим обобщением (вырванный бурей с корнем старый дуб в степи).

Образное выражение эпохи и развития драматического действия можно увидеть в глубоких и целостных по замыслу декорациях к произведениям западной классики. Среди них выделяются лаконичное, но романтически приподнятое оформление А. Арапова к «Дон Карлосу» Шиллера (Малый театр, 1933); изумительно легкое и сценичное оформление В. Фаворского к «Собаке на сене» Лопе де Вега (Театр Революции, 1937); тщательно найденное во всех деталях, обжитое и вместе с тем театральное по характеристике среды и быта оформление В. Козлинского к «Евгении Гранде» по О. Бальзаку (Малый театр, 1939); психологически обусловленные, передающие как бы сгущенную атмосферу внутренней жизни героини, взлетов и падений ее мятущейся души, декорации и костюмы Е. Коваленко и В. Кривошеиной к





98. В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе А. Чехова «Три сестры». 1940

«Мадам Бовари» по Г. Флоберу (Камерный театр, 1940).

Новое прочтение классиков — Л. Толстого, А. Чехова, а также обращение к драматургии М. Горького, Н. Погодина, А. Афиногенова составили основной творческий пафос Художественного театра, последовательно разрабатывающего так называемую психологическую декорацию настроения.

Раскрыть в декорациях «жизнь человеческого духа», показать социальную обусловленность поступков героев — в этом состояла главная задача художника В. Дмитриева, настойчиво и последовательно искавшего систему декорационного решения, которое одновременно было бы скромным и вдохновенным, незаметно срастающимся с действием и игрой актеров, создающим единственно возможную сценическую среду и вместе с тем истинно художественным и театральным. Дмитриев всегда шел от внутренней идеи пьесы, которая подсказывала ему характер сценического пространства, отбор вещей предметного мира,

не только определяющих эпоху, но и играющих большую роль в развитии драматического конфликта, эмоциональную выразительность цвета и света. Художник использовал строгие и живописные части оформления; решал спектакль в сукнах с минимальными, но предельно выразительными деталями; умел через частное дать общее, через единичное показать типичное; безошибочно определял масштабность явления, тонко проникая в поэтику каждого драматурга. Если учесть, что Дмитриев не менее глубоко чувствовал характер музыкальной драматургии в оперной или балетной постановке, то можно сказать, что по разнообразию интересов и широте творческого диапазона мало кто может встать с ним рядом. «Воскресение» по Л. Толстому (МХАТ, 1930), «Егор Булычов и другие» (Театр имени Евг. Вахтангова, 1932, *илл.* 97) и «Враги» М. Горького (МХАТ, 1935), «Анна Каренина» по Л. Толстому (МХАТ, 1937) и «Три сестры» А. Чехова (МХАТ, 1940, *илл.* 98), «Человек с ружьем» Н. Погодина (Театр имени Евг. Вахтангова, 1937) и «Полов-



чанские сады» Л. Леонова (МХАТ, 1939), а также десяток других спектаклей в декорациях Дмитриева составили этап в истории советского театра и его декорационной школы.

Специфика музыкального театра, требующая соответствия зримого образа спектакля музыкальной теме, оставила здесь театральную живопись одним из главных средств сценического выражения. Это не значит, что не изменялись приемы композиции, не активизировалась сценическая среда в оперных постановках или не использовалась фактура новых материалов, не усложнялась общая изобразительная режиссура спектакля, его идейно-образная трактовка. Однако прием покартинного оформления постановки, а также декоративная зрелищность спектакля сохраняли в сущности принципы, которые использовали художники и ранее, обращаясь к живописно-объемной системе декораций.

Крупнейшей фигурой в оперном театре на протяжении 20-х — 30-х годов был Ф. Федоровский. Художник огромного темперамента, с развитым чувством музыкальной выразительности цвета, он мыслил на сцене крупными планами. Превосходный знаток древнерусской архитектуры и национальных костюмов, Федоровский творчески пересоздавал их, подчиняя содержанию и жанровым особенностям музыки. Писал он широко, размашисто, словно исполинской кистью. У него был совершенно особый вкус к краске, крупным вещам на сцене (столам, скамьям, божницам и т. п.), никогда не выглядевшим в его спектаклях бутфорским реквизитом. Федоровский всегда заботился о согласованности цветовых решений костюмов с декорациями, следил за развитием музыкального драматического конфликта и движением на сцене народ-

ных масс, меняя на протяжении действия их тональное звучание с помощью сложной световой оркестровки. Правда, необузданный, страстный темперамент художника иногда выливался в самодовлеющую зрелищность формы.

После постановки опер «Кармен» Ж. Бизе (1922) и «Лоэнгрин» Р. Вагнера (1923) в Большом театре Федоровский почти целиком переключается на русскую музыкальную классику. Его декорациям к «Борису Годунову» (1927), «Псковитянке» (1932), «Князю Игорю» (1934), а также к «Ивану Сусанину» (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1939, *илл. 101*) присущи эпический размах, монументальность, звучность колористического решения. В том же плане работал Федоровский и над советской оперой — декорации к «Тихому Дону» И. Дзержинского (ГАБТ, 1936).

Иная творческая индивидуальность раскрывается в работах П. Вильямса, оставившего в 30-х годах станковую живопись и почти целиком посвятившего себя театру. Одним из первых выступлений художника на подмостках сцены было оформление спектакля «Пиковый клуб» по Ч. Диккенсу (МХАТ, 1934, *илл. 100*), в котором он остроумно использовал живописные панно и сатирические портреты персонажей. При осуществлении оперы «Травиата» Д. Верди (Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1934) он проявил себя превосходным мастером изысканного театрального костюма. Затем Вильямс создал декорации к операм «Поднятая целина» И. Дзержинского (1937) и «Иван Сусанин» М. Глинки (1939) в Большом театре. Рядом с остroteатральными по замыслу декорациями Дмитриева к «Пиковой даме» П. Чайковского (1931) и балетам «Светлый ручей» Д. Шостаковича (1935), «Пламя Парижа» Б. Асафье-



99. Н. Акимов. Эскиз декорации к пьесе Р. Шеридана «Школа злословия». 1937





100. П. Вильямс. Эскиз декорации к спектаклю «Пиквикский клуб». 1934

ва (1936) и оформлением И. Рабиновича к «Евгению Онегину» Чайковского (1933), в котором художник через весь спектакль пронес образ николаевской России, декорации Вильямса казались одухотворенными живописными картинами, исполненными неживописными средствами (аппликацией, многослойными тюлями и т. п.).

Новые черты в творчестве Вильямса проступают в декорациях к балету «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1940), в которых размах в показе эпохи и искусства итальянского Возрождения он сочетает с драматизмом и глубиной человеческих чувств.

Художником, обладающим своеобразным колористическим даром, тонким и глубоким пониманием природы театра вообще и балетного спектакля в частности, проявил себя С. Вирсаладзе. Его декорации к балетам «Сердце гор» А. Баланчивадзе (ГАТОБ имени С. М. Кирова, 1938) и «Лауренсия» А. Крейна

(там же, 1939), а также к опере «Фальстаф» Д. Верди (МАЛЕГОТ, 1941) отличались романтической приподнятостью образов, особой колористической гаммой, в тончайших нюансах которой звучала музыкальная партитура спектакля, по-своему переложенная художником на язык «симфонической» театральной живописи.

Свой вклад в искусство советского музыкального театра в рассматриваемый период внесли художники М. Бобышов, прошедший сложный путь от декораций к «Золотому Петушку» Н. Римского-Корсакова и «Желтой кофты» Ф. Легара (МАЛЕГОТ, 1923 и 1926) до «Риголетто» Д. Верди в Оперном театре имени К. С. Станиславского (1939), а также художники В. Ходасевич, Т. Бруни и другие.

В целом театрально-декорационное искусство прошло в 20-е—30-е годы большой и плодотворный путь развития. Оно стало неотъемлемой частью всей советской художественной культуры. За этот период сложилась плеяда театральных художников новой форма-





101. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере М. Глинки «Иван Сусанин». Эпилог. 1939

ции — художников-сорежиссеров спектакля, способных решать сложные идейно-художественные задачи.

Вместе с режиссерами и актерами художники театра создали спектакли, ставшие неотъемлемой частью советской художественной культуры. Сохранив самое ценное, что было в наследии русского театрально-декорационного искусства, они неизмеримо продвинулись вперед. Их поиски образного выражения идеи спектакля, обогащенные революционным опытом и опытом социалистического строительства в стране, впервые в таком масштабе приобщили эту область искусства к духовной жизни народа.

Отошли в далекое прошлое сборные декорации, «дежурные» павильоны и постановки, оформленные вопреки внутреннему смыслу и развитию действия. Теперь каждый спектакль имел свою форму выражения, свою «изобразительную режиссуру», которая тем глубже раскрывала содержание драматургии, чем талантливее была работа художника, согласованная с театральными принципами того или иного режиссера.

Забота о конкретности и жизненной емкости пластической среды, окружающей героя, помогающей выявить сложность его внутреннего мира, являлась основой для создания многообразных сценических решений при жанровом и тематическом разнообразии пьес.

Отсюда рождались несхожие стилистически по манере и почерку, яркие и правдивые декорации художников, неразрывные с общей концепцией спектакля, с его трактовкой и прочтением замысла драматурга или композитора.

Графика 20-х и 30-х годов прошла вместе со всем изобразительным искусством сложный и интересный путь. Черты гражданственности, большого общечеловеческого звучания, активного вторжения в жизнь народа далеко не сразу проявили себя во всех отраслях графического искусства. Сложные, противоречивые искания многих художников, постепенное осознание места искусства в социалистическом обществе происходили в обстановке серьезной борьбы взглядов и направлений.

Как уже отмечалось, первыми видами графики, в которых нашло свое яркое образное отражение то новое, что внесла в нашу жизнь Великая Октябрьская социалистическая революция, были плакат и карикатура, то есть наиболее тесно связанные с политической жизнью страны виды изобразительного искусства. Эта связь агитационного искусства с практическими задачами, стоявшими перед молодым Совет-



ским государством, обусловила серьезные изменения в общем направлении развития и характера плаката. Уже в последние месяцы гражданской войны начали преобладать плакаты на хозяйственные и просветительные темы, значительную роль стал играть подробный изобразительный рассказ о том, почему и как необходимо провести то или иное мероприятие.

Призыв, как основной элемент агитации, стал гораздо сложнее в своем содержании, чем в годы войны, когда он вполне укладывался в простую фразу «Ты записался добровольцем?», «Каждый удар молота — удар по врагу!» и т. п. Необходимо было многое пояснить: зачем и как нужно объединять хозяйство в сельскохозяйственные кооперативы, какое значение имеет физическая культура для будущего, что такое рационализация производства, каковы должны быть взаимоотношения между городом и деревней.

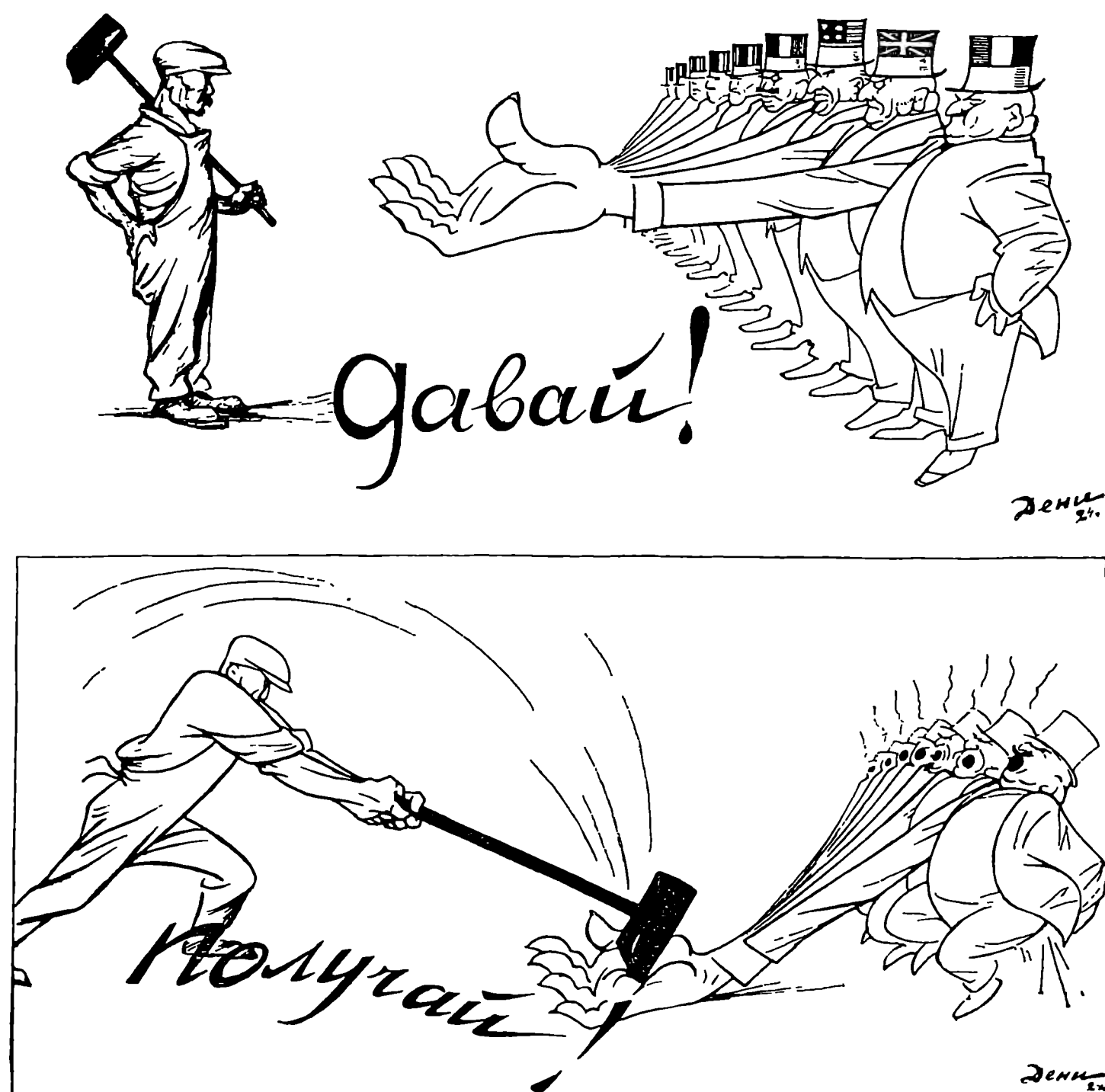
Постепенно вырабатывались новые типы образных решений. Развился и получил широкое распространение принцип многокадровости, особенно часто применявшийся в «Окнах РОСТА». «Окна Главполитпросвета» (так в 1921 году были переименованы «Окна РОСТА»), где продолжали работать В. Маяковский, М. Черемных и другие «ростовцы», в большинстве своем были построены на этом принципе (в некоторых плакатах число кадров доходило до двадцати четырех).

Казалось бы, подробное изобразительное повествование, основанное на последовательном развитии сюжета или сопоставлениях (например, «у нас — у них»), должно было превратиться в простое иллюстративное сопровождение текста. Однако в лучших плакатах этого не происходило. Изобразительный рассказ, заменяя множеству еще неграмотных и малограмотных рабочих и крестьян литературный текст, имел свои, чисто изобразительные методы воздействия, заложенные прежде всего в том живом и экспрессивном характере рисунка и наличии больших символических обобщений, которые «Окна Главполитпросвета» восприняли от ранних «Окон РОСТА». Широкое использование символики цвета, как правило локального, яркого, четкий графический стиль рисунка, знакомые персонажи, переходящие из плаката в плакат, резкий выразительный жест как нельзя лучше передавали смысл плаката и вместе с тем отражали эпоху возвышенного энтузиазма, жарких рабочих диспутов. Ясность и прямолинейность, четкое выражение того, что нет мелких вопросов в борьбе за новую жизнь, простая, доступная каждому форма толкования того или иного явления свойственны лучшим жанрово-повествовательным плакатам 20-х годов.

Подлинными вехами в графике 20-х годов явились плакаты, где в одном изображении предельно сконцентрированы идея и тема.

Таков упоминавшийся плакат Д. Моора «Помоги», в котором художник и раскрывает страшную картину голода, и вскрывает его причины, и требует помощи пострадавшим.

На протяжении 20-х годов значительно изменяется в плакате трактовка образа человека. Появляется стремление к развитой жизненно-конкретной сюжетной завязке, выявлению черт современности в облике героя.



102. В. Дени. В Германии. По плану Дауэса. Давай! Получай! 1924

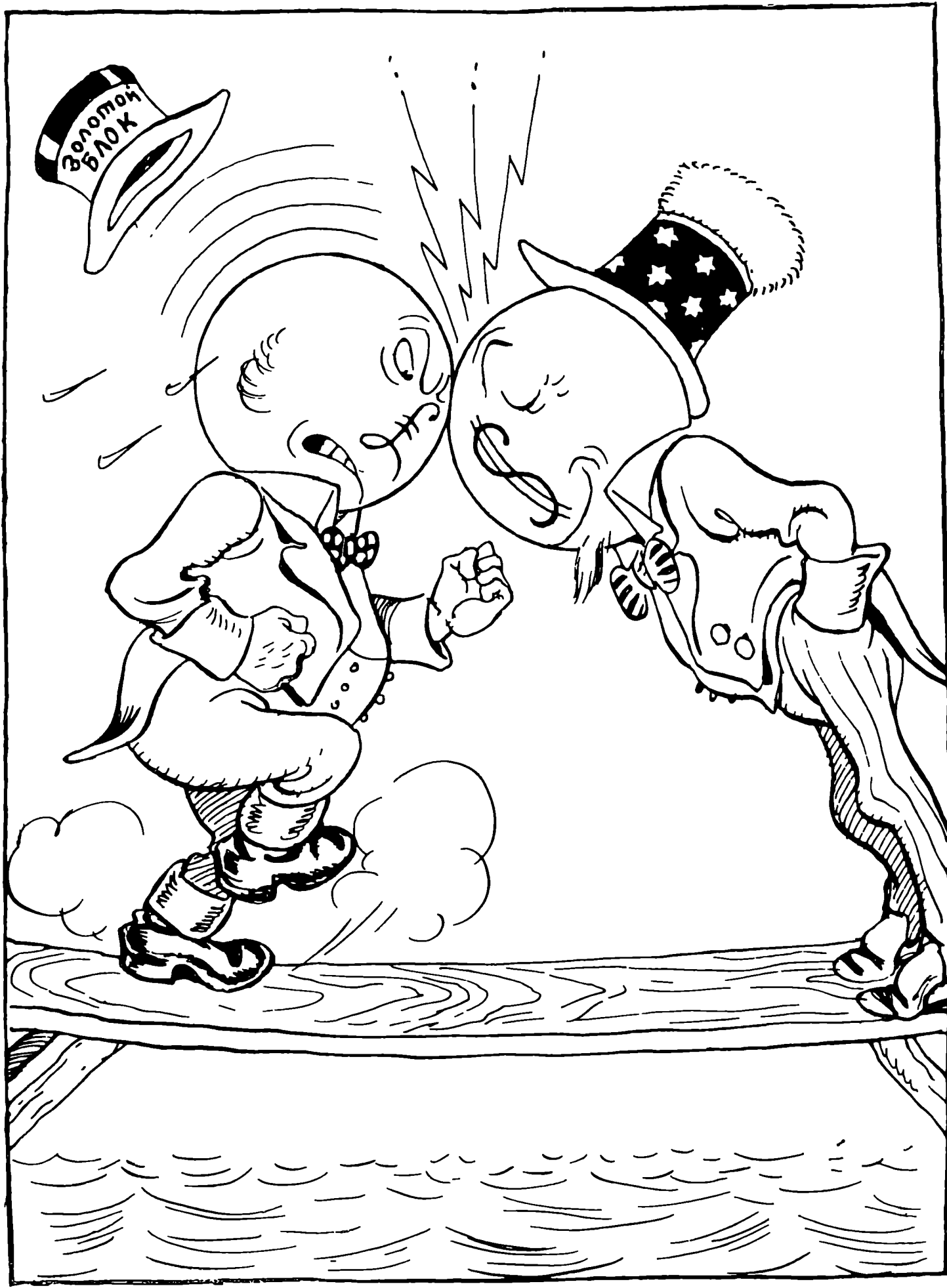
Сатирический плакат в основном был представлен «Окнами Главполитпросвета». Особенно интересным здесь был раздел антирелигиозного плаката, где ряд острых произведений создали Д. Моор, М. Черемных, В. Дени.

Гораздо разнообразнее, чем в плакате, работали сатирики в журналах и газетах. Задачи их были весьма многочисленны и объединялись общей целью — разъяснить широким народным массам внешнюю и внутреннюю политику Советского государства. В 20-е годы карикатура широко проникла в быт: издавалось множество сатирических журналов, регулярно печатались карикатуры не только в центральных периодических органах, но и во многих других газетах и журналах.

Борьба переместилась с фронтов внутрь страны и шла по всем линиям жизни государства. С исключительной строгостью требовательностью подходили люди нового мира ко всем вопросам жизни, одинаково остро и политически непримиримо относясь и к всевозможным пережиткам старого быта и к вопросам этики и морали.

Быстрота распространения, обилие и демократизация тематики сатирической графики неизбежно влекли за собой изменение стиля. Пеструю и крайне интересную картину развития сатирической графики 20-х годов в целом можно охарактеризовать как период поисков и становления. Это справедливо также и для творчества отдельных художников. Особенно таких мастеров, как Л. Бродаты, В. Лебедев, Ю. Ганф, К. Елисеев, В. Козлинский. Партийная направленность, боевая острота и непримиримость, свойственные творчеству художников старшего поколения — Д. Моора, М. Черемных, В. Дени (илл. 102), И. Ма-





103. Б. Ефимов. Англо-американская дружба крепнет с каждым днем. 1928

лютина, Б. Антоновского, явились той основой, на которой базировалось развитие советской карикатуры. Как главную линию, общую для сложившихся и молодых мастеров, необходимо подчеркнуть постепенное, но неуклонное очищение сатирического языка от налета мелкого зубоскальства и пустой развлекательности, которые остались в наследие от официальной предреволюционной сатирической графики.

В карикатуре начала 20-х годов довольно ясно различаются два основных направления — московское и ленинградское.

В Москве основное ядро сатириков сплотилось вокруг журнала «Крокодил», организованного в 1922 году. Постепенно начали сотрудничать в нем и ленинградцы, и к концу 20-х годов «Крокодил» подобрал в свой коллектив лучших мастеров. Первыми «крокодильцами» были — М. Черемных, Д. Моор, И. Малютин, Д. Мельников, Б. Ефимов, В. Дени; с 1923 года — В. Козлинский, Л. Бродаты, с 1924 года — Н. Радлов, А. Радаков, К. Ротов, Б. Антоновский, Ю. Ганф, К. Елисеев; в «Крокодиле» появляются карикатуры Н. Купреянова, и позднее — молодых Кукрыниксов — М. Куприянова, П. Крылова и Н. Соколова. Разнообразие творческих индивидуальностей и взаимовлияние

художников, связанных работой в одном коллективе, особенно ярко сказалось в середине и конце 20-х годов.

Главная, ведущая тема политической карикатуры рассматриваемого периода — борьба двух миров. Мирная политика Советского государства, разоблачение античеловечной сущности империализма — основной смысл произведений сатирической графики.

Интересна по замыслу и исполнению карикатура Малютина «Близнецы» (1922), в которой художник сопоставляет мощную фигуру Наполеона с жалкой игрушечной фигуркой современного политика. Трагичен сюжет выразительного рисунка Ганфа «К событиям в Дамаске» (1925). Колониальную политику Англии разоблачает прекрасная карикатура Черемных «Дождь из нефтяной тучи» (1923).

В карикатуре на внутренние темы идейная направленность не всегда была столь четкой и определенной, как в карикатуре на внешнеполитические темы. Руководствуясь той же основной задачей — показом двух противоположных полюсов, художники посвящали свои рисунки борьбе со стяжательством нэпманов, пережитками прошлого — пьянством, религиозными предрассудками, пренебрежительным отношением к женщине и т. п. Но подчас эти темы получали несколько поверхностное решение из-за стремления некоторых художников к развлекательности.

В карикатуре 20-х — начала 30-х годов ясно выступают две линии. Первая основана на комической ситуации, в которой действуют предельно условные персонажи; иногда известный привычный персонаж переходит из рисунка в рисунок, попадая в невероятные положения. Для такой карикатуры характерна фантастика, гиперболичность сюжета. В карикатуре иного типа обычно изображается действие, вполне возможное и даже реально происходившее. Но здесь гиперболизируется облик отрицательных персонажей, который выдает внутренние, тщательно скрываемые качества — жестокость, жадность, глупость и прочее. Им, как правило, противопоставлены положительные персонажи. В таких карикатурах большое значение имеет текст, подаваемый чаще всего в форме диалога. Каждому из указанных типов карикатур свойственны свои особые приемы. Условность языка, обилие смешных деталей, сложная повествовательность, серийность, тяготение к черно-белому рисунку характерны для карикатур первого, «ситуационного» типа. Крупные планы, яркие обобщенные цвета, силуэтность, живая характеристика персонажей отличают карикатуры второго типа. Они взаимно проникают, влияют друг на друга.

Творчество каждого мастера, как правило, тяготеет к тому или иному виду. Так, Ефимов, Антоновский, Ротов — мастера карикатуры ситуационной. Козлинский, Лебедев, Мельников предпочитают карикатуру характеров. Моор, Дени, Черемных, Бродаты, Ганф блестяще сочетают в своих работах и тот и другой принцип.

Остроумные и забавные сюжетно-бытовые карикатуры на внешнеполитические темы создавал Антоновский.

Правда, в карикатурах на международные темы, в основном сделанных для обложки, Антоновский дает блестящие образцы обобщенно-плакатного решения, но основная сфера его — юмористика. Неиссякаемая



веселость, особый характер шаржирования, внешне мягкого, легкого, но, по существу, серьезного, динамика быстрого, резкого рисунка свойственны карикатурам Антоновского.

Много общих черт, несмотря на различие характеров, безусловно, было в карикатурах «газетчиков» Дени и Ефимова.

Ефимов стал активно работать в газетах с начала 20-х годов. Несмотря на молодость, он быстро определился как вполне сложившийся мастер. Даже в самых ранних газетных карикатурах уже отчетливо выступают черты своеобразной «ефимовской» манеры. Рисунки Ефимова просты и ясны, чужды побочных целей развлекательности. Сатирическая деформация персонажей предельно обобщена и лаконична (илл. 103).

Особенностью журнальных работ Черемныха была психологическая острота шаржа, необычайная тонкость и свобода пера. Творчество Черемныха, чрезвычайно своеобразное и многостороннее, развивалось в нескольких аспектах. Он активно сотрудничает в газете «Безбожник», где создает прекрасные рисунки размером в целую страницу. Напряженность и лаконичность, свойственные этим рисункам, позволяют Черемныху на их основе создавать и плакаты-лубки. В газете «Беднота» Черемных уже другой. Острые, злободневные маленькие карикатуры его отличаются занимательностью, живостью. Столь же разнообразны и журнальные рисунки художника.

Разнообразным было творчество Бродаты, обладавшего мастерством обобщения, лаконичных характеристик, богатством фантазии. Его карикатуры весьма различны по манере — от крайне обобщенной, напоминающей аппликацию, до характерного наброска с натуры. В первых поражает декоративное чутье, мастерство композиции, точность цвета, силуэта, линии, во вторых — психологическая тонкость и острое видение натуры. Артистизм, высокие художественные качества произведений Бродаты развиваются в дальнейшем в тесной связи с углублением содержания.

Интересным и сложным было в эти годы творчество Лебедева. Блестящий мастер реалистического портрета, тонкий акварелист, он обладал острым видением всего характерного. Его кисти принадлежали и наиболее отвлеченные и схематические «Окна» ленинградского РОСТА и острые своеобразные сатирические зарисовки. Тоновые и штриховые рисунки Лебедева, публиковавшиеся в журналах «Смехач», «Бузотер», «Бич», позднее послужили ему основой для создания серии «Нэпманы» (илл. 104). Эти сатирические «фелъетоны» по богатству психологического содержания были весьма отличны от массы печатавшихся карикатур. Точность психологических характеристик и блестящее мастерство часто сочетаются здесь с нарочитой примитивностью сюжета, статичностью и даже некоторой манерностью рисунка, являющими собой специфический, чисто лебедевский прием характеристики персонажа. Явно станковый характер этих рисунков, отсутствие в самом сюжете и в манере их исполнения той остроты и злости, которые появятся в сатирических работах Лебедева гораздо позднее, в годы Великой Отечественной войны, делают их изобразительно нейтральными и переносят акцент на психологическую характеристику персонажей. Созерцательное, фило-



104. В. Лебедев. Нэпманы. 1926

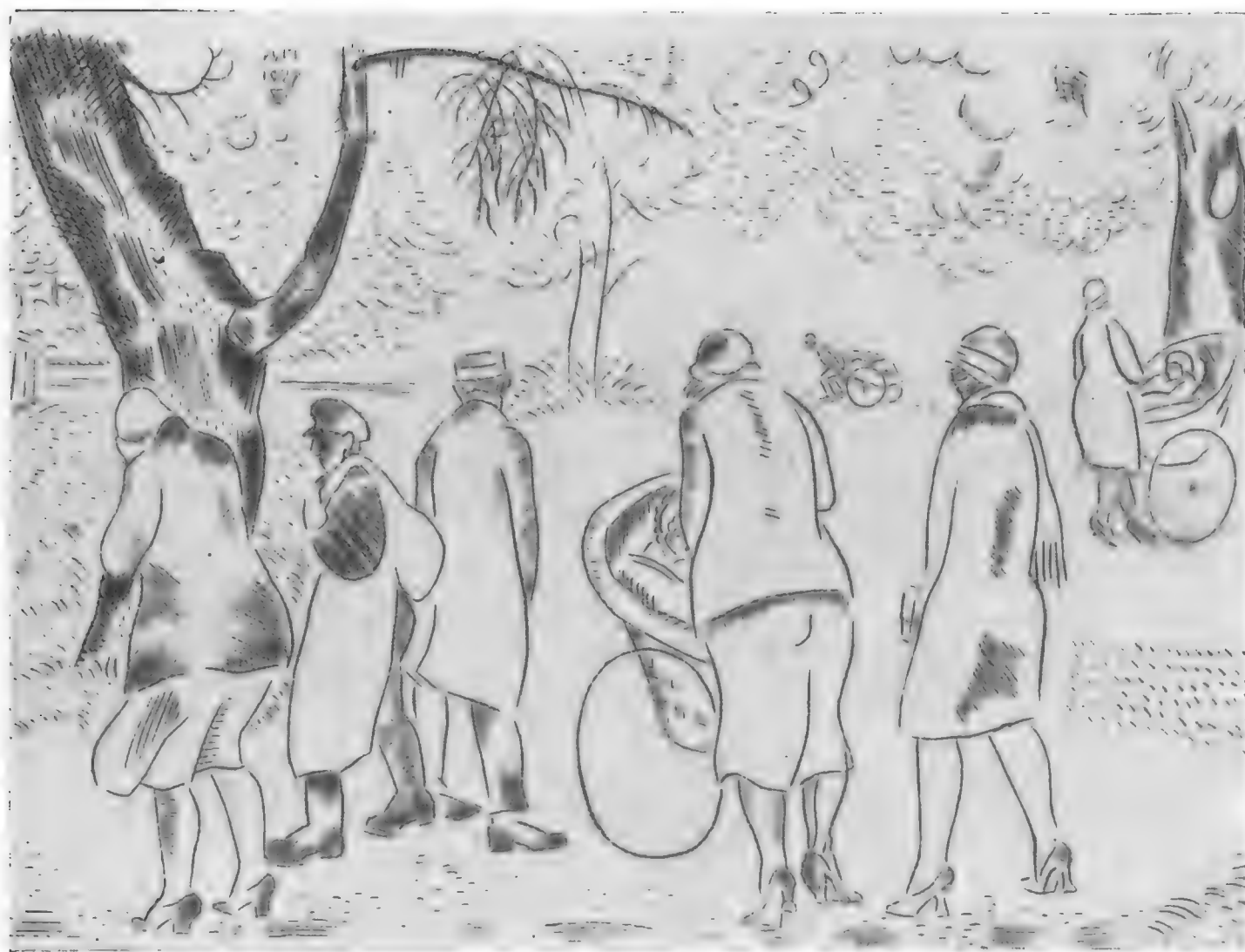
софское раздумье составляет обаяние рисунков Лебедева, хотя и несколько обособляет их от общего, основного направления сатирического искусства этого времени.

У Мельникова и Козлинского аналогичные темы звучат гораздо резче и определеннее. Неиссякаемым юмором и богатством фантазии завоевывает симпатии читателя Ротов, уже тогда по разнообразию и остроте своего творчества не уступавший маститым художникам. Интересно работает Ганф, создавший в те годы ряд острых сатирических образов — «В чернильной бездне» и другие.

Заметными фигурами в ленинградской сатирической графике были Б. Малаховский, А. Успенский, К. Рудаков. Оригинально работал Малаховский в духе гротеска-примитива, в лучших карикатурах ему удалось наделить свои забавные персонажи, несмотря на их условность, массой тонко подмеченных реальных психологических черточек, что делало его рисунки особенно смешными.

В журнале «Безбожник у станка», который вел на протяжении многих лет Д. Моор, работы большинства художников (даже характер верстки) носят отпечаток мооровского таланта. Мощные, монументальные плакаты-обложки и развороты всегда напряжены по цветовым решениям, сатирические образы полны мрачной силы. Резкость, гротесковая выразительность, беспо-





105. Д. Митрохин. В сквере. 1927



106. Н. Тырса. Женский портрет. 1928

щадная прямота и сила сатирического разоблачения были свойственны рисункам Д. Моора, Н. Когоута, А. Дейнеки.

Сатирическая графика, необычайно разнообразная и активная, в основе своей реалистическая, уже в эти годы приобретает свои главные особенности — тесную связь с жизнью, политикой Советского государства, гуманизм и непримиримость в борьбе за новую жизнь.

Несколько иначе обстояло дело с графикой станковой, существовавшей ранее в основном как искусство камерное, лирическое. В годы иностранной интервенции и гражданской войны, когда основное внимание уделялось агитационным формам, лишь в немногих станковых произведениях намечался живой отклик на происходившее. Далеко не сразу станковая графика обрела общественное лицо и содержание. Этот процесс проходил довольно медленно.

Вместе с тем в произведениях ряда крупных мастеров сохранялась непосредственная преемственность реалистических традиций прошлого. Это направление было представлено, в частности, творчеством А. Остроумовой-Лебедевой, И. Павлова, Г. Верейского, работавших в основном в пейзажном и портретном жанрах. Именно эти жанры графики были наиболее развиты в предреволюционные годы.

Простота, поэтичность ощущения природы и старинной русской архитектуры — достоинство прекрасной серии цветных литографий «Провинция», пейзажей Москвы и Подмосковья Павлова. С большим мастерством использует он разнообразные композиционные и технические приемы. Много и плодотворно работает Остроумова-Лебедева. Ее гравюрам и акварелям свойственны строгость, декоративность, мастерство поэтических обобщений. Именно в это время Остроумовой-Лебедевой было создано большинство лучших произведений, посвященных Ленинграду и его пригородам. В них «душа» города, его поэтическое лицо настолько точно схвачены и переданы, что до сих пор многие ленинградские пейзажи в натуре воспринимаются сквозь призму образов, созданных ею, как фрагменты из ее гравюр.

Постепенно приобретает все большее общественное значение графический портрет. Выше уже говорилось о серии портретов, выполненных Н. Андреевым, которому принадлежит заслуга первого значительного воплощения образа В. И. Ленина. Интересны портретные серии Г. Верейского «Наши современники» и «Портреты русских художников», изданные в 20-х годах альбомами. Правдивость, глубина характеристик, особая, свойственная Верейскому мягкость сочетаются в этих сериях с большим мастерством владения техниками литографии и офорта.

В 20-х годах особенно интересны были работы, представлявшие камерную, лирическую линию. Так, например, ряд прекрасных портретов создают Б. Кустодиев, Н. Чернышев (илл. 108), Н. Тырса (илл. 106); примечательны портреты Н. Радлова, в которых проявилось большое мастерство индивидуальной характеристики и в то же время ощущалось стремление к созданию портрета-типа — черта, свойственная многим живописным и скульптурным портретам этого времени.

Жанровая графика также получила основное развитие в лирическом плане и была представлена в твор-





107. И. Нивинский. ЗАГЭС. 1927

честве самых разнообразных по направлению художников — гравюры И. Соколова, офорты Г. Верейского, акварели Л. Бруни, Н. Купреянова, рисунки Д. Митрохина (илл. 105) и других.

Наряду с лирической линией в станковой русской графике развивается интерес к отражению событий революции и гражданской войны. Наиболее значительной из работ на эту тему была гравюра Купреянова «Крейсер «Аврора» (1922), пронизанная ощущением грозной романтики революции. С. Мочалов, создавший в 1929 году интересные серии «Война» и «Октябрь», продолжает начинание Купреянова. Во второй

половине 20-х годов был создан ряд произведений историко-документального характера, связанных с десятилетием Октябрьской революции: Г. Верейский «В день десятилетия Октябрьской революции на набережной Невы», В. Конашевич «К Зимнему!» и «25 октября 1917 года», Б. Кустодиев «Смольный в дни Октябрьской революции», Е. Лансере «Октябрьские торжества в Тифлисе в 1927 году» и другие.

Энтузиазм советского народа, приступившего к строительству социализма, вызвал появление большого числа произведений, посвященных индустриализации страны.



Первые графические работы, созданные под влиянием поездок художников по стране, носили двойной характер. Это были преимущественно индустриально-пейзажные зарисовки, в которых авторы, восхищенные масштабами строительства, стремились передать грандиозность технических преобразований (работы Н. Дормидонтова, И. Соколова и других). Но, с другой стороны, в них все чаще проявляется интерес и к создателю всей этой мощи — человеку.

В портретах строителей, рабочих, шахтеров в конце 20-х — начале 30-х годов еще четче ощутима тенденция к созданию портрета-типа, обобщающего черты поколения. Физическая сила, спортивная грубоватость облика, спокойная уверенность, душевная ясность в лицах и небольшая индивидуализация образа характерны для таких произведений.

Большое значение для дальнейшего развития советской тематической графики имела серия офортов И. Нивинского «ЗАГЭС» (1927, *илл. 107*). Основная идея серии — отражение великих творческих достижений современности как результата практического осуществления ленинских предначертаний. Композиция лучшего из листов решена так, что силуэт памятника В. И. Ленину на ЗАГЭС доминирует в композиции, усиливая лежащую в основе произведения идею свер-



108. Н. Чернышев. Портрет Веры Буталовой, 1925

шения ленинских планов. Эта же мысль выражена и в более поздних индустриальных офортах Нивинского — «Строительство Азнефти» (1929) и «Ударный цех» (1932).

В результате поездок по стране серьезные изменения от года к году претерпевает творчество Н. Купреянова. Систематическая фиксация разнообразных живых впечатлений в письмах, дневниках, графическом репортаже друзьям свидетельствует о необычайной остроте видения и богатстве наблюдений художника. Естественно, что у него возникает желание образно и композиционно объединить этот материал. Во второй половине 20-х — начале 30-х годов Купреянов создает серии: «Пути», «Стада», «Путина», «Советский флот», в которых, как и многие мастера станковой графики этого времени, проходит путь от созерцательности к активному участию в современной общественной жизни. Нечто подобное мы видим и у П. Шиллинговского, сопоставляя его серии «Старая Эривань» и «Новая Армения».

Графические серии — одна из характернейших форм искусства 30-х годов. Листы этих серий, объединенные общей темой, как правило, не были связаны между собой ни определенной последовательностью, ни общим драматическим замыслом. Впервые эта связь появилась у А. Кравченко в серии «Парижская коммуна» и затем в сериях «Жизнь женщины в прошлом» и «Жизнь женщины в настоящем». Сюжетная связь листов в этих сериях обусловлена, с одной стороны, логической последовательностью раскрытия разных аспектов избранной художником темы и, с другой, — общим эмоциональным и композиционным единством.

Широкое по диапазону творчество Кравченко было чрезвычайно разнообразно и по своему характеру. Классик в рисунке, романтик в иллюстрации, страстный агитатор в станковой графике, Кравченко представлял собой яркую и вместе с тем сложную фигуру в искусстве 20-х — начале 30-х годов (*илл. 114*).

В 1931 году появилась антивоенная серия П. Соколова-Скала «Годы и люди». Эта серия, посвященная событиям империалистической войны 1914 года и Великой Октябрьской революции, пронизана пафосом социальной борьбы. Напряженное звучание черно-белых листов достигается широким использованием плакатных приемов, контрастностью светотеневых решений, глубиной черных заливок, обобщенностью силуэтов, остротой и разнообразием точек зрения, взволнованностью ритмов движения кисти. Эта серия вызывает аналогии с журнальной и станковой графикой Дейнеки, с немецкой прогрессивной графикой.

Особо следует сказать о репродуцировании станковых графических произведений в журналах конца 20-х — начала 30-х годов, когда в журнальной и станковой графике все более ярко начинает проступать черта публицистичности. Журналы этих лет помещают довольно большое число рисунков и графических серий, не имеющих прямого иллюстративного назначения. В сущности это было совершенно особое бытие станковой графики, рожденное потребностями времени. Политическая острота, связь с текущей жизнью многих станковых графических произведений обеспечивали им органическое существование на страницах журнала. Вместе с тем художественное решение гра-



фических листов и серий, исполненных специально для журнала, выходило за рамки задач чисто журнальной графики из-за самостоятельной постановки ряда сюжетных и пластических проблем. Такова была журнальная графика Дейнеки, особенно его работы для журналов «У станка», «Прожектор» — рисунки «Золотая молодежь», «Безработица на Западе», серии В. Лебедева «Нэпманы», К. Рудакова «Запад». Ощущением публицистичности пронизаны берлинские и итальянские зарисовки Ф. Богородского, серия Ю. Пименова «Перегоним» и многие другие произведения. Острота сопоставлений, слияние точности видения, глубины человеческой заинтересованности с эстетическими задачами художественного воплощения темы характерны для этих произведений. Особенно широкое влияние на облик журналов этого времени имела черно-белая манера Дейнеки с резкими ударами черных силуэтов, обобщенностью и характерностью фигур, подчеркивающими современный облик героев его произведений.

Интересные процессы происходили в 20-е годы в развитии собственно иллюстрации и книжного дела. Новое идейное и эстетическое значение книги, предназначенной для широких масс народа, коренным образом изменило целевую направленность иллюстрации, внеся в нее большой общественный смысл.

Массовое издание произведений классической русской и мировой литературы, привлечение выдающихся мастеров для иллюстрирования книг «Народной библиотеки» и других недорогих изданий было частью тех практических мероприятий, которые проводила Коммунистическая партия в области литературы и искусства в первые же годы Советской власти<sup>19</sup>.

Бенуа иллюстрирует «Капитанскую дочку» Пушкина, Добужинский — «Белые ночи» Достоевского (илл. 109), Кустодиев — «Стихотворения» Некрасова и «Штопальщика» Лескова, Кардовский — поэму «Русские женщины» Некрасова.

Искусство книжной графики в 20-е годы являет довольно пеструю картину разнообразных творческих течений и направлений.

Положительную роль играла иллюстрация реалистическая. Но, сохраняя прогрессивные традиции русской дореволюционной иллюстрации, она, однако, еще не обрела в ту пору необходимой новизны художественного раскрытия классических образов. В ней еще был налет созерцательности, пассивности, что, естественно, не могло удовлетворить современного читателя. Продолжали работу и художники «Мира искусств». Блестящие мастера и тонкие стилизаторы, они в русле своего творческого кредо пытались найти нечто новое, созвучное революционной эпохе. Поиски новых решений велись и большой группой молодых иллюстраторов Ленинграда и Москвы.

Революционные темпы жизни, бурные творческие споры — вся эта обстановка влияла и на искусство иллюстрации. Динамика, пафос, резкость линий, напряженность цветовых решений отличают многие работы данного времени. Особенно наглядно эти черты проявились в оформлении обложек середины 20-х годов. Дешевых книг издавалось много, печатали их на плохой бумаге, качество полиграфии в большинстве случаев было невысоким. Поэтому многие книги выходили без иллюстраций, но с яркой обложкой. Облож-



109. М. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф. Достоевского «Белые ночи». 1922

ка, в которой в силу ее специфики необходимо было сочетать изображение со шрифтом, служила также целям рекламы (в эти годы было довольно много частных, конкурирующих издательств). Все это отразилось на стиле обложек 20-х годов, соединявших в себе плакатные и книжно-графические приемы. Обложки делали самые разные художники, но общие черты стиля, несмотря на различие решений, все же проявлялись.

Идея активизации языка искусства, тесно связанная с представлениями о новой роли художника в жизни общества, о его прямой обязанности сочетать в своем творчестве задачи политические, агитационные с задачами эстетическими, нашла весьма яркое выражение в экспериментальной работе в области книжного оформления. Здесь не случайно наиболее интересные произведения были связаны с идеями конструирования книги как целостного организма и с идеями широкого использования так называемого акцидентного





110. Н. Пискарев. Титульный лист книги А. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». 1922

набора (типографских наборных элементов — линеек и пр.).

Много экспериментальных поисков в этой области было связано с изданием стихов В. Маяковского, где перед художниками была поставлена задача передать в характере самого набора, оперируя размерами и различными гарнитурами шрифта, цветом, особые интонации его стихов. В частности, в оформлении Л. Лисицким книги В. Маяковского «Для голоса», предназначенной специально для чтецов, эти принципы активного набора были выражены наиболее полно. Интересны также опыты в области использования фотографии в книге, плакате и журнале.

Период увлечения группы художников резкой активизацией полиграфических средств не был долгим, так как сам принцип уникального набора текста, связанного с интонацией чтеца, не мог стать массовым. Но, родившись под флагом внутреннего протеста против распространенного в начале 20-х годов декоративно-украшательского оформления, которое было свойственно многим изданиям позднего «Мира искусства», новые идеи сыграли свою роль в разрушении эстетически-созерцательного, вычурного облика книги и освобождении художника от стилизаторских пут. Приемы



111. В. Фаворский. Иллюстрация к «Рассказам о животных» Л. Толстого. 1929—1932

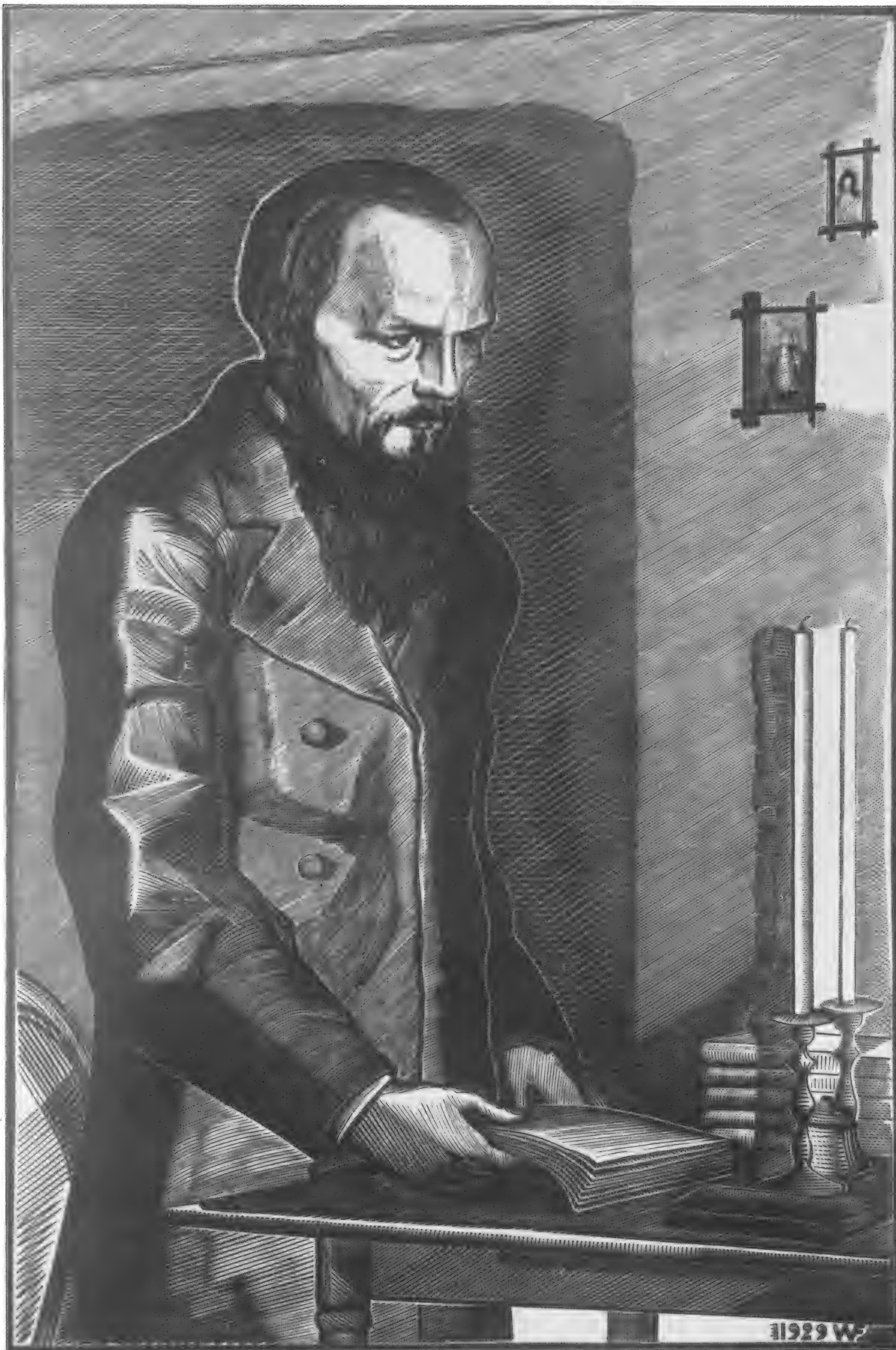
использования акцидентного набора в более спокойном и строгом толковании нашли широкое применение в оформлении журналов и деловых изданий 20-х — 30-х годов.

Несколько особняком в своих поисках и экспериментах стояла группа ксилографов. Гравюра на дереве в 20-е годы была распространена довольно широко, так как возможность ее использования в печати в условиях того времени была значительно шире, чем любой другой техники. В полиграфии работали крупные художники — В. Фаворский, Н. Пискарев (илл. 110), А. Кравченко, П. Павлинов и другие, обладавшие большим мастерством и пониманием специфики искусства книги.

Подобно художникам-конструктивистам, они стремились уйти от нейтрального стилизаторства, но их путь к созданию художественной книги как единого организма шел через достижение образного слияния текста и всех элементов книжного оформления — иллюстраций, шрифта, орнамента — в единое композиционное целое.

Крупнейшим явлением в книжной и станковой графике было творчество В. Фаворского. «Книга Руфь», иллюстрации к «Эгерии» П. Муратова, произведениям





112. В. Фаворский. Ф. М. Достоевский. 1929





113. Н. Купреянов. Иллюстрация к роману М. Горького «Дело Артамоновых». 1931

Проспера Мериме, гравюры к рассказам Л. Толстого (илл. 111), портрет Ф. Достоевского (илл. 112) — все эти работы, относящиеся к классике советского искусства, не только поражают широтой вскрытых возможностей ксилографии, но и выявляют значение фигуры Фаворского в 20-е годы как мастера, в творчестве которого нашли отражение наиболее характерные явления времени. Чрезвычайно интересен Фаворский и как теоретик, особенно много работавший над вопросами пространственно-временных связей в композиции. Это отразилось на особой пространственности его гравюр, монументальных вне зависимости от их размеров, и это же подготовило выход творчества Фаворского за пределы книги и станковой гравюры в монументальную живопись и театр.

Интересным мастером иллюстрации был П. Павлинов. Лучшие работы художника — иллюстрации к книгам «Человек на часах» Н. Лескова и «В дурном обществе» В. Короленко. В 20-е годы Павлинов создает также ряд прекрасных, психологически выра-

зительных и блестяще гравированных портретов (илл. 115).

Романтические тенденции в искусстве иллюстрации нашли яркое выражение в гравюрах А. Кравченко к произведениям Н. Гоголя, Ч. Диккенса, Э. Гофмана. Мастер — виртуоз гравюры на дереве, он приобретает в эти годы большую популярность и за рубежом, особенно в Польше, где у него было немало последователей.

Особую группу составляли ленинградские ксилографы. В их творчестве гораздо сильнее звучала нота современности. Н. Алексею принадлежат интересные иллюстрации к произведениям К. Федина «Старик» и «Города и годы» и одна из первых серий рисунков к роману М. Горького «Мать». Н. Бриммер также иллюстрирует произведения некоторых советских писателей.

Тенденция к разработке революционной тематики в творчестве ленинградских мастеров ксилографии была весьма сильной, что сказалось и в станковой и в иллюстративной графике достаточно отчетливо.





114. А. Кравченко. Страдивари в своей мастерской. 1926

Мало изученной областью искусства этих лет является собственно журнальная иллюстрация. Ее своеобразие заключалось прежде всего в большой близости к повседневной жизни. Мобильность и массовость периодической печати, связь с политическими проблемами, гражданская активность оказывали влияние на творчество художников, работавших в журналах. Здесь работала главным образом молодежь, тренировавшая свой глаз, наблюдательность, умение в небольшом количестве иллюстраций раскрыть основные идеи повествования. Поиски наиболее точных средств выражения содержания статьи, поиски общей композиции журнальной страницы, которая должна была быть живой и занимательной, много давали для развития мастерства. В журналах начинали иллюстративную деятельность Д. Шмаринов, Кукрыниксы, А. Пахомов; интересные рисунки делали П. Соколов-Скаля и В. Ефанов. В журналах работали и сложившиеся мастера, такие, как П. Староносков и Н. Купреянов.

В журнальной графике широко применялась тоновая иллюстрация. Расцвет ее, однако, был впереди. Ниже мы увидим, как благодаря творчеству ряда крупнейших мастеров именно тоновая иллюстрация займет преимущественное положение в книжной иллюстративной графике 30-х годов.



115. П. Павлинов. Портрет А. С. Пушкина. 1924

При всех достоинствах иллюстративной журнальной графики 20-х годов у нее были и существенные недостатки, которые в свою очередь также были связаны со спецификой журнальной работы — сжатость сроков, массовость изданий. Литературный материал при всей своей злободневности далеко не всегда был высокого качества. Работа иллюстратора при этом нередко имела поверхностный характер. Влияла и краткость повествования. Отсутствие в большинстве случаев последовательного психологического развития характера героя ограничивало возможности его графической интерпретации, да и количество иллюстраций и особенности их решения также были строго лимитированы законами журнальной композиции. Не ставилась еще перед графиками задача общего художественного решения издания в целом. И все же работа в журналах 20-х годов была хорошей школой мастерства для молодых иллюстраторов.

Широкие возможности для иллюстрирования представляли детская книга и книга для юношества. В 20-х — 30-х годах многочисленные издательства выпускали разнообразные иллюстрированные детские книги, среди которых были и очень интересные издания, оформленные такими художниками, как Лебедев, Купреянов, Староносков (илл. 129), Тырса, Конашевич.





116. Д. Шмаринов. Иллюстрация к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». 1936

Яркой фигурой среди иллюстраторов детской книги был Дейнека. Интересны его иллюстрации к книгам А. Барто «Первое мая», Б. Уральского «Электромонтер», Н. Асеева «Кутерьма» (илл. 128). Их отличают лаконизм и энергичность манеры, острая передача современности. В этих же принципах были выполнены им позднее рисунки к книге Г. Байдукова «Через полюс в Америку» (1938).

В работах Лебедева, признанного мастера детской книги, не было в те годы единства. Острые, полные юмора и живых наблюдений рисунки к книге С. Маршака «Прогулка на осле», близкие к его журнальной графике листы книги «Цирк», выполненные в мягкой акварельной манере, откровенно условные, динамические, близкие к буффонаде иллюстрации к книге С. Маршака «Мороженое» — все это образцы сложных и разноплановых поисков художника. Интересны книги, иллюстрированные Н. Купреяновым. Острый и точный рисунок пером, поэтично обобщенные пейзажи с необычайно выразительными силуэтами или нарочито небрежные, но всегда сохраняющие печать талантливого наблюдения рисунки на полях — тоже свидетельство неутомимых исканий.



117. С. Герасимов. Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». 1934—1936

В конце 20-х — начале 30-х годов появлялось немало книг, слабых в идейном и художественном отношении, неряшливо оформленных. Повинны были в выпуске такой продукции многие издательства, особенно «Молодая гвардия». Подобное явление характерно было не только для книжной графики. Эти тенденции подверглись серьезной критике. В 1931 году ЦК ВКП(б) принимает постановление об издательстве «Молодая гвардия», где говорится о необходимости издания высокоидейных, подлинно художественных книг для детей и юношества. В 1933 году организуется Издательство детской литературы, на которое возлагается практическое исполнение этой задачи.

Надо сказать, что нарочитая вычурность, неряшливость, надуманная изломанность формы наблюдаются в это время и во многих произведениях журнальной сатирической графики и в плакате. Особенно серьезную тревогу вызывало искажение идейного содержания, схематичность, упрощенность образов, примитивизация агитационной идеи в плакате. В 1931 году было принято постановление ЦК ВКП(б) «О плакатной литературе», в котором подвергались резкой критике эти недостатки и намечались серьезные практические меры по их устранению. Было организовано «Об-



щество художников-плакатистов». Вокруг центрального издательства «ИЗОГИЗ» начали собираться молодые кадры плакатистов и ветераны плакатного искусства.

Постановления ЦК ВКП(б) помогли художникам в освоении метода социалистического реализма, углубили и расширили задачи, стоявшие перед советским искусством в целом.

Решения партии оказали большое воздействие на искусство книжной графики. Особенно важное значение имело обращение художников к русской и мировой классике. Глубина и сложность литературных произведений неизбежно сказывались на решении проблемы иллюстрирования изданий. Развитию книжной иллюстрации способствовало во многом особое внимание к ней М. Горького. Личное участие писателя в выборе того или иного иллюстратора, его влияние на деятельность издательства, та безусловная поддержка, которую он оказывал новому поколению художников, выросшему в годы Советской власти,— все это, бесспорно, помогало искусству иллюстрации.

Многие достижения книжной графики связаны с произведениями самого Горького. Именно психологическая сложность горьковских образов, широкие кар-

тины русского быта, отражение исторических процессов развития России в индивидуальных судьбах его героев заставили художников по-новому подойти к задачам иллюстрирования, работать над обогащением художественного языка иллюстраций.

Иллюстрирование произведений Горького явилось важным звеном в творчестве такого замечательного мастера, как Купреянов (илл. 113).

Горьковские циклы 30-х годов — «Клим Самгин» Кукрыниксов, «Жизнь Матвея Кожемякина» Д. Шмаринова, «Дело Артамоновых» С. Герасимова, «Мать» Б. Иогансона — явились значительным этапом в развитии русской реалистической иллюстрации, успехи которой особенно ясно обозначились на «Выставке советской иллюстрации к художественной литературе за V лет», состоявшейся в 1936 году.

Иллюстрационные циклы 30-х годов представляют собой существенный этап в развитии всего советского изобразительного искусства.

Именно тогда полно и ярко проявилось дарование Шмаринова. Единство идейного и художественного замысла, серьезное изучение эпохи, тонкое проникновение в специфику литературного произведения, соче-



118. К. Рудаков. Иллюстрация к роману Ги де Мопассана «Милый друг». 1934—1935



119. А. Фонвизин. Портрет Д. В. Зеркаловой. 1940



тающееся с современной его оценкой, свойственны этому художнику. Ясность рисунка, высокое мастерство психологической характеристики и поэтичность образов позволяют высоко оценить исполненные им циклы иллюстраций к произведениям А. Пушкина, С. Аксакова, М. Лермонтова, Ф. Достоевского (илл. 116) и А. Толстого. Интересные работы создал Е. Кибрик. Начало его творческого пути не было столь прямым и определенным, как у Шмаринова. Но в 30-е годы Кибрик находит себя в эпических циклах иллюстраций к «Кола Брюньону» Ромена Роллана (илл. 121) и «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера (илл. 120), в которых проявились существенные черты художника — любовь к героям из народа, ощущение полнокровности и мудрости жизни. В поэтических иллюстрациях к «Очарованной душе» Ромена Роллана, к сожалению, незаконченных, находят свое развитие психологическое дарование художника и мастерство владения техникой литографии.

Своеобразными, острыми, исторически правдивыми были циклы иллюстраций Кукрыниксов к «Климу Самгину» Горького и произведениям Гоголя. В них весьма сильно ощущалась связь с карикатурой, что



120. Е. Кибрик. Иллюстрация к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера. 1938



121. Е. Кибрик. Иллюстрация к роману Ромена Роллана «Кола Брюньон». 1935

заставляет ставить эти иллюстрации в несколько особый ряд. В цикле иллюстраций к произведениям М. Салтыкова-Щедрина — одной из лучших работ Кукрыниксов в 30-е годы — слияние сатирической манеры художников и писателя дало значительный результат (илл. 124). Новым словом в творчестве Кукрыниксов стали начатые в 1940 году иллюстрации к рассказам А. Чехова, в которых впервые художники отошли от своей жесткой карикатурной манеры. Тонкий психологизм, богатство оттенков, мягкость черной акварели особенно проявляются именно в этих иллюстрациях.

Значительным художественным явлением были литографии К. Рудакова к произведениям Ги де Мопассана (илл. 118) и Эмиля Золя, прекрасный цикл А. Каневского к произведениям Салтыкова-Щедрина (илл. 123), иллюстрации К. Кузнецова к русским сказкам, М. Родионова — к произведениям И. Тургенева и Л. Толстого, иллюстрации М. Черемныха, А. Самохвалова, С. Герасимова (илл. 117), В. Конашевича (илл. 126). В области ксилографии для этого времени характерно увлечение мастеров психологическим портретом,



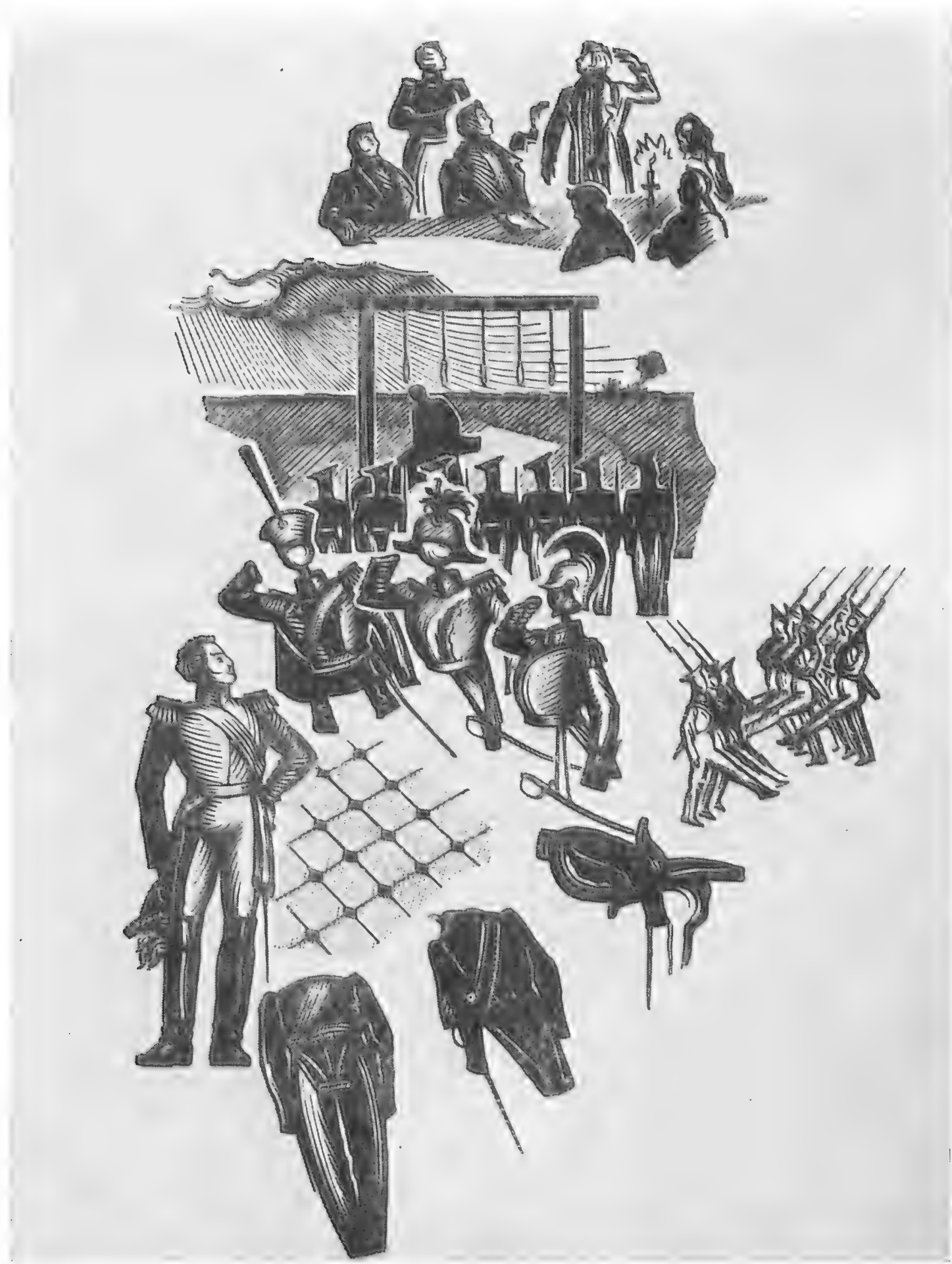
стремление к преодолению скованности материала, поиски новых форм выражения с помощью тоновой ксилографии. В 30-е годы В. Фаворским были исполнены замечательные иллюстрации к произведениям М. Пришвина, портрет Пушкина; А. Кравченко иллюстрирует «Тихий Дон» М. Шолохова, интересно работают С. Юдовин, Л. Хижинский, молодые М. Поляков (илл. 122), А. Гончаров и Г. Ечеистов.

В эти годы продолжали успешно выступать с пейзажами А. Остроумова-Лебедева, И. Павлов, И. Соколов, появляются прекрасные акварели С. Герасимова, А. Дейнеки и А. Герасимова, своеобразные пейзажные литографии В. Конашевича, ленинградские пейзажи П. Львова, С. Павлова. В области портрета и пейзажа много интересных произведений создали Г. Верейский (илл. 127), М. Родионов, А. Фонвизин (илл. 119), Н. Ульянов. Ульянов, в частности, в ряде графических и живописных работ запечатлел образ Пушкина. Одновременно он создавал картину «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на балу перед зеркалом» (илл. 125). Развивается лирическое дарование Л. Бруни и П. Митурича, интенсивно работают К. Рудаков, Н. Радлов, В. Сварог, появляется много серий, посвященных городам.

Серьезным общественным и художественным явлением конца 30-х годов стала серия графических работ



123. А. Каневский. Иллюстрация к «Помпадурам и помпадуршам» М. Салтыкова-Щедрина. 1935



122 М. Поляков. Николаевская эпоха. 1932



124 Кукрыниксы. Иллюстрация к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. 1937—1938





125. Н. Ульянов. А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на балу перед зеркалом. 1937





126. В. Конашевич. Иллюстрация к «Манон Леско» А. Прево. 1931

Ю. Петрова, посвященная Испании. Репортажные зарисовки переросли в обобщенные композиции, посвященные героической борьбе испанского народа с фашизмом. Это одно из первых удачных решений антифашистской темы в станковой графике в какой-то мере предваряет собой графические серии эпохи Великой Отечественной войны («Не забудем, не простим...» Д. Шмаринова, «Дороги войны» В. Курдова и другие).

В 1940 году открылась «Выставка графики на темы истории ВКП(б)», которая продемонстрировала большие успехи как в станковом искусстве, так и в иллюстрации. Участие в ней укрепило связь русских графиков с художниками союзных республик, развивавшуюся со времени организации первых совместных выставок. Взаимопроникновение тем и работа над общими задачами значительно обогатили советское графическое искусство. Художники-графики осознали свои возможности и наметили пути дальнейшего углубления психологической и сюжетной линии, усиления композиционного и драматического единства произведений.

Работы Кукрыниксов, Д. Шмаринова, Е. Кибрика, А. Каневского (илл. 131), С. Боима и других художников знаменовали собой выход станковой графики на широкую общественную арену.

Активное, гражданское начало, свойственное станковой графике и живописи 30-х годов, особенно было



127. Г. Верейский. Ленинградский пейзаж. 1937





128. А. Дейнека. Иллюстрация к книге Н. Асеева «Кутерьма». 1930

присуще искусству карикатуры, неразрывно связанному с общественной жизнью того времени.

Одной из существенных задач было тогда налаживание транспорта. От выполнения ее во многом зависели успехи социалистического строительства. Карикатуристы активно включились в общенародную кампанию. Входя в состав многочисленных выездных рабочих рейдов, карикатуристы изучали состояние дела на местах и моментально откликались на события острыми, беспощадными карикатурами, что давало большой практический результат. В газетах мы находим много прекрасных «транспортных» карикатур К. Ротова, Е. Евгана, Б. Пророкова и других. Особенно широкую известность приобрела серия карикатур Кукрыниксов на транспортные темы (1933). Она послужила началом их сотрудничества в «Правде» и знаменовала собой выход талантливых сатириков за пределы узколитературных тем, которым было посвящено большинство их работ 1925—1932 годов. Позднее серия была издана отдельным альбомом под названием «Горячая промывка».

Газетная карикатура 30-х годов очень разнообразна. Плодотворно работала группа художников «Комсомольской правды», в которую входили Б. Пророков, Л. Соффертис, К. Ротов, Е. Еван, И. Семенов, В. Брискин, В. Коновалов и другие. Несмотря на индивидуальность каждого графика, специфику его почерка,

карикатуры «Комсомольской правды» имели и общие черты. Обычно художники придавали им характер наброска с натуры, что усиливало живость рисунка и придавало дополнительные комические нюансы. Появлялись в газете и карикатуры, несущие в себе широкое сатирическое обобщение. В таких рисунках (особенно у Б. Пророкова) поражала точность отбора типичных черт, общий пафос, напряжение образа.

Наиболее обширный и разнообразный коллектив художников был сосредоточен в журнале «Крокодил». Здесь по-прежнему активно работали М. Черемных, Л. Бродаты, Ю. Ганф, К. Ротов, К. Елисеев. Полноправными «крокодильцами» стали Кукрыниксы, В. Горяев, И. Семенов и многие другие представители нового поколения советских сатириков.

К графике был близок по характеру и политический плакат.

Плакатное искусство 30-х годов отражало разнообразные поиски художников в области формы, поиски, порой оканчивавшиеся и неудачно, но характерные для общего стремления к передаче темпа и стиля жизни, созидательного энтузиазма, новых черт быта советского человека. Подчеркивание в героях гармонии физического и нравственного облика, их жизнерадостности стало типичной чертой лучших произведений плакатного искусства. Прекрасным выражением этого был плакат А. Дейнеки «Работать, строить и не ныть!» (1938, илл. 130).



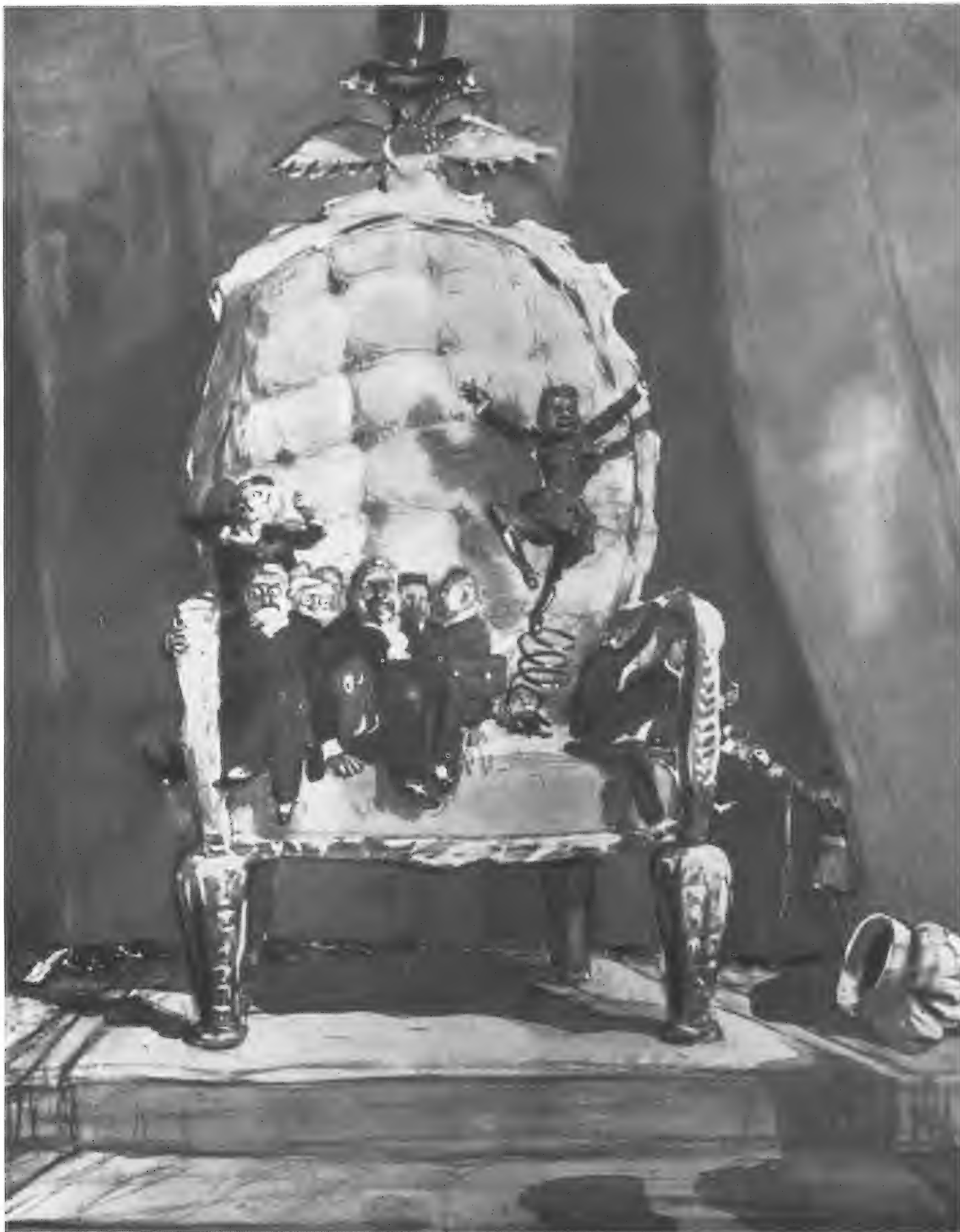
129. П. Староносков. Стычка сибирских партизан с белогвардейцами. 1934—1935





130. А. Дейнека. Работать, строить и не ныть! 1938





131. А. Каневский. Временное правительство. 1941





132. М. Черемных. Чтоб из этой лапы выпал нож, антифашистского фронта силы множь! 1938

Вторая половина 30-х годов характеризуется появлением в политическом плакате новых тенденций. В это время начинали свою деятельность В. Иванов, А. Кокорекин, И. Тоидзе, А. Каневский, В. Говорков, Н. Ватолина, П. Голубь, В. Корецкий, Б. Пророков. Усложняется сюжетная завязка плаката, в нем появляется внутреннее действие (Говорков — «Ваша лампа, товарищ инженер», Кокорекин — «Человек с ружьем» и другие). Художники стали уделять больше внимания живой конкретизации типажа и той среде, в которой действует герой.

Наиболее высоким по художественным качествам в конце 30-х годов оказался плакат сатирический. Обострение международной обстановки и активизация фашизма выдвинули на первое место антифашистскую тему. Выявлению античеловеческой сущности фашизма в обобщенных, сатирических образах были посвящены плакаты и многие рисунки Пророкова, Дени, Ефимова, Кукрыниксов, Черемных (илл. 132), Ганфа, Моора,



133. В. Иванов. Рабы разгибают спину! 1938—1939

Тема борьбы с фашизмом была ведущей и в плакатах Тоидзе, Кокорекина, Корецкого, посвященных героической борьбе испанского народа. Пафос борьбы за освобождение колониальных народов отразился в плакатах Иванова «Рабы разгибают спину!» (илл. 133), «Падает в бою отец, сын встает на его место...»

Широкое применение гротеска, аллегии, символа, гипербола в антифашистской карикатуре и плакате конца 30-х годов представляет собой непосредственное развитие и продолжение лучших традиций плаката периода иностранной военной интервенции и гражданской войны.

Ощущение неизбежности грядущего сражения с фашизмом, уверенность в силах и правоте советского народа отразились в плакатах Корецкого («Если завтра война»), Дени («На защиту СССР») и многих других. В них впервые обозначились черты, ставшие ведущими в боевом плакате Великой Отечественной войны.



Ленинский план монументальной пропаганды определил развитие советской скульптуры на многие годы вперед. Он дал великую цель и содержание монументальной пластике, сыграл важную роль в формировании творческого метода советских художников. Высокая идейность, гражданственность и гуманизм — вот те черты, которые должны были сделать скульптуру общественно-полезной, участвующей своими средствами художественного воздействия в общем деле построения нового общества, воспитания народных масс.

Но пути, которыми шли скульптуры 20-х годов, были очень различны. Много здесь зависело от профессиональной подготовки, выбора традиции, на которую опирался тот или иной мастер, и, конечно, от особенностей его таланта. Именно в этот период выявляются яркие творческие индивидуальности, проявляющие себя в различных видах и жанрах скульптуры. Очень характерна дифференциация жанров и видов. Развиваются монументальные формы. В станковой скульптуре индивидуальный портрет сосуществует с обобщенным образом и тематической композицией; достоверность изображения — со стремлением к символу. Разрабатываются различные виды рельефа, несколько забытого в предреволюционное время и возродившегося в первые советские годы.

Все решительнее утверждает себя скульптура среди других видов искусства. На выставках она начинает занимать равное место с живописью и графикой, а иногда даже выходит вперед (как это было на юбилейной выставке к десятилетию Октября). Никогда еще ваяние не было представлено таким числом самоотверженно работающих мастеров, настойчиво и целеустремленно решающих сложные творческие задачи.

Большое значение для развития скульптуры имело создание в 1926 году Общества русских скульпторов (ОРС), которое явилось первым творческим объединением ваятелей России. Оно было организовано по инициативе видных мастеров пластики. Членов ОРС объединяли искренняя любовь к своему делу, поиски самобытного пластического языка, способного воплощать образы новой действительности. Однако следует сказать, что состав общества был очень разнороден и включал мастеров различных творческих направлений. Сюда входили известные русские ваятели — А. Голубкина, В. Домогацкий, Н. Андреев. Здесь были и мастера, начавшие активно работать только в советскую эпоху, такие, как И. Шадр, В. Мухина, С. Лебедева, Б. Королев, И. Чайков. Пополнялось общество и выпускниками художественных институтов, только лишь начинавшими свой путь в искусстве.

Первые выставки ОРС 1926 и 1927 годов уже показали рост мастерства, укрепление позиций реализма в скульптуре (хотя рецидивы формализма проявлялись в работах отдельных скульпторов еще долгое время, вплоть до 30-х годов). Крепкая пластическая форма, разнообразие композиционных решений, понимание скульпторами специфики материала были характерны для произведений, экспонировавшихся на выставках ОРС. Преобладала станковая скульптура — портрет, обнаженная натура, анималистический жанр, в отдельных произведениях явно проступали черты монументальности, напряженной и страстной

динамики. Но путь к созданию произведений широкого звучания для большинства членов ОРС был очень сложным, полным противоречий. Тематика выставок, как правило, оставалась узкой, камерной, недостаточно отражающей новые общественные явления. Известный перелом в этом отношении наступил лишь в конце 20-х годов.

Близки к современной действительности были произведения ваятелей, входящих в состав АХРР, скульптурная секция которой крепла из года в год (М. Манннер, С. Меркуров, В. Козлов, И. Менделевич, Г. Мотовилов и другие). Экспонировали свои произведения на выставках АХРР и некоторые члены ОРС (Б. Королев, В. Домогацкий). Центральное место на этих выставках занимали портреты выдающихся деятелей революции и Советского государства, выполненные обычно документально. Чаше, чем на выставках ОРС, появляются здесь и проекты монументальных памятников в честь революционных событий. Решение их обычно было сложным, многофигурным, включающим различные виды скульптуры. Большое распространение получил рельеф, который давал возможность развернутого повествования, рассказа о событии. В скульптуре нашли отражение революционные подвиги, труд и быт советских людей, жизнь Красной Армии. Таким образом, тематика произведений скульпторов, примыкавших к АХРР, была шире, разнообразнее, ближе к современным событиям. Однако им в большей мере свойственны черты натурализма, описательности. Очень часто современность представляла здесь на первых порах в виде отдельного факта, эпизода и реже как явление, раскрытое в обобщенных художественных образах.

Наряду с интенсивной выставочной деятельностью в 20-е годы все время проводились конкурсы в области монументальной скульптуры; некоторые из памятников были осуществлены. Скульптурой были украшены павильоны первой Сельскохозяйственной выставки в Москве (1923), в основном построенные из дерева. Синтез изобразительного искусства и архитектуры на этой выставке предвосхитил те достижения советского монументально-декоративного творчества, которые появятся позже, уже в середине 30-х годов, в эпоху победоносного строительства социализма. Именно здесь начала решаться и одна из главных проблем искусства советской эпохи — создание обобщенно-монументального образа человека труда. Такие статуи, как «Текстильщица» С. Коненкова, его кариатиды главного павильона, исполненные с большим мастерством и знанием декоративных возможностей дерева, — свидетельство истинной самобытности русской советской скульптуры. Но подлинно новаторскими явились здесь произведения Шадра, который воплотил в созданной им фигуре «Рабочего» образ освобожденного человека труда, полного достоинства и силы. Стремление к созданию героического монументального образа современности проявилось и в исполненном им эскизе скульптурной группы «Штурм земли», осуществленной лишь частично.

В творчестве Шадра в 20-х годах получили выражение характерные черты времени. Шадр не прошел последовательной академической школы, но он умел учиться у современных ему больших мастеров и у великих реалистов прошлого. Много дал ему в Екате-





134. И. Шадр. Памятник В. И. Ленину на плотине ЗАГЭС.  
1927





135. И. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. 1927





136. И. Шадр. Сеятель. 1922

ринбургской художественно-промышленной школе (где он учился в 1903—1906 годах) латвийский скульптор Т. Залькалн, сочетавший психологическую углубленность образа с декоративностью форм. Не будучи прямым учеником Голубкиной, Шадр, тем не менее, смог и у этого мастера воспринять замечательную черту — зоркое видение духовной красоты простого человека. В 1922 году им были исполнены для Гознака «Рабочий», «Крестьянин», «Красноармеец» и «Сеятель» (илл. 136). Эти образы несколько не идеализированы. В них раскрыта мощь и сила народа, ставшего хозяином своей судьбы. В них еще есть следы векового гнета, но они уже как бы выпрямились навстречу новой жизни. Их взгляд просветлен, он стал волевым и сознательным. Особенно хорош «Сеятель». Его красивое, типично русское лицо одухотворено осо-

бым чувством, как будто человек вдохнул полной грудью весенний воздух и, преисполненный торжественной радости, приступил к своему делу. Ветер шевелит его волнистые волосы, струится в складках распахнутой рубахи. Широкое движение отведенной в сторону руки как бы включает в композицию окружающее пространство, вызывающее представление о просторе родных полей. Чисто жанровый мотив приобретает у скульптора символическое звучание, в нем раскрывается большое содержание — радость труда свободного человека на свободной земле.

Умение Шадра увидеть в конкретном образе и конкретной жизненной ситуации типическое явление, поднимающееся до значения символа, проявилось с особой силой в статуе «Булыжник — оружие пролетариата» (илл. 135), исполненной к юбилейной художе-



ственной выставке «X лет Октября». Прекрасно найденный, сильный и четкий пластический мотив — основа удачного композиционного решения этой статуи. Стремительно нагнувшись, рабочий рывком выламывает из мостовой булыжник, он готов метнуть его в ненавистного врага. Голова и плечи пригнуты и в то же время устремлены вперед, что придает напряженному движению особый смысл. Вся фигура подобна сжатой пружине, таящей в себе огромную динамику. Сама композиция заставляет почувствовать и предшествующий и последующий моменты. Изображен частный эпизод, но вместе с тем статуя олицетворяет мощь и решимость всего рабочего класса в его борьбе за свободу. Уже сам выбор Шадром модели — молодого, красивого, сильного человека — говорит о том, что скульптор хотел создать прекрасный, как бы идеальный, образ борца.

Романтическая приподнятость, эмоциональность творчества Шадра сказались и в его монументальных произведениях, к созданию которых он пришел через станковые формы искусства.

Всегда волновавший скульптора образ Ленина наиболее ярко удалось ему воплотить в замечательной статуе вождя, установленной в Грузии на плотине Земо-Авчальской ГЭС при слиянии рек Куры и Арагвы (1927, *илл. 134*). Замысел памятника, установленного на плотине одной из первых советских электростанций, о которых так мечтал Ильич, выявляется благодаря удачно найденному движению фигуры, очень естественному и волевому жесту руки, указывающей на бурные воды рек, покоренных человеком. Памятник прекрасно согласуется с архитектурой и окружающей природой.

Воплощение образа Ленина стало одной из центральных проблем советских скульпторов, особенно остро вставшей после смерти вождя.

В 1926 году после конкурса, проведенного в Ленинграде, по проекту скульптора С. Евсеева и архитекторов В. Щуко и В. Гельфрейха был установлен памятник Ленину у Финляндского вокзала, а в 1927 году памятник перед Смольным, статую для которого исполнил скульптор В. Козлов.

Замечательный вклад в создание образа вождя был сделан Н. Андреевым; делом всей его жизни стала серия портретов Ленина. «Лениниана» Андреева — это не только постепенное восхождение от этюдов и эскизов к законченному портрету вождя, но и выявление, шаг за шагом, подлинно великого в Ленине, нахождение отточенной, безукоризненно точной пластической формы.

Начальный этап работы Андреева, как уже говорилось, — ряд небольших композиционных портретов (до 1924 года), в которых Ленин представлен в разных позах и состояниях. Но художник не останавливается на этом. Получив после смерти Ленина заказ на исполнение статуи вождя для зала заседаний Совнаркома СССР, Андреев с сознанием огромной ответственности принимается за работу. От первых непосредственных впечатлений он переходит к аналитическому изучению; стараясь как можно точнее следовать натуре, он ищет закономерность в пропорциях, конструктивную логику в соотношении объемов. Замечательным результатом этой работы явилась серия портретов 1924—1930 годов. В них мы находим безупречно

точное пластическое выражение конструкции ленинской головы, особенностей строения черепа, структуры лица. Владея этой твердой основой, мастер свободно передает богатейшую мимику ленинского лица, многие оттенки его выражения — то зорко-внимательный взгляд, то добродушную и мудрую усмешку, то выражение непримиримости и настороженности. Андреев не цепляется за удачно уловленное сходство или удачно подмеченное выражение. Он умеет передать за этим сходством нечто большее — внутренний мир, сущность характера. Теперь для него главное — найти ту ситуацию, то характерное состояние, действие, в котором наиболее полно раскрывался Ленин.

Ленин — пламенный оратор, обращающийся к массам, — не случайно именно эта тема больше всего волнует скульптора. Трудно представить себе ленинский образ во всей полноте, минуя этот аспект. К композиции, выражающей это состояние, Андреев приходит постепенно, после серии композиций «Ленин за письменным столом», в которых все ярче и ярче выражает действенный, активный характер образа. В композиции «Ленин на трибуне» все пластические средства направлены к выявлению этих черт ленинского характера. В образе есть нечто монолитное, незыблемое, и вместе с тем композиция полна динамики.

Отведены назад левое плечо и рука, отброшена пола пиджака. Впечатление большой целеустремленности усиливает и трактовка лица с резкой передачей черт, в которых читается большой внутренний порыв. Образ получает все более широкое общественное звучание, выступая в свете своей подлинной исторической значительности.

И как венец всех исканий — исполненная в 1931—1932 годах (последние годы жизни скульптора) композиция «Ленин — вождь» (*илл. 137*), в которой образ Ленина решен во всей его многогранности, во всем величии. Статуя больше предшествующих по размерам. Но главное в том, что она еще содержательнее. Распрямившись во весь рост, стоит Ленин, опираясь о кафедру, слегка приподняв голову и вглядываясь вдаль. Его крепкая коренастая фигура дана в абсолютно точных естественных пропорциях, и в то же время в ней подчеркнуто величие. Весь образ выражает состояние спокойной, непреодолимой силы и активности. Лицо, четко и резко вылепленное, передает внутреннее горение. Образ стал героическим, монументальным. Ильич с народом, видящий его исторические судьбы, пролагающий путь к светлому будущему, к коммунизму, — таково содержание этой последней композиции. Обобщение, сделанное художником, особенно убедительно, так как оно имеет прочнейшую основу — всесторонний анализ и изучение натуры, глубокое постижение содержания ленинского образа. «Лениниана» Андреева занимает особое место в советском искусстве. Она жизненна, достоверна и вместе с тем художественно выразительна и закончена. И кто бы из скульпторов ни работал впоследствии над образом Ленина, мастера разных республик и национальностей обращаются к этим драгоценным андреевским образам, черпая в них и документальный и поэтический материал. Зрелым мастером проявил себя Андреев и в других работах 20-х — начала 30-х годов, в частности в монументальной скульптуре, создав ряд интересных проектов памятников (В. Ногину, А. Че-





137. Н. Андреев. Ленин — вождь. 1931—1932





138. Б. Королев. Портрет Н. Э. Баумана. 1931

хову, «Первой пятилетке»). В крепких реалистических традициях исполнен Андреевым памятник А. Островскому, установленный в 1929 году у Малого театра в Москве.

Глубокий интерес к человеку, стремление раскрыть его духовный мир и отношение к действительности обусловили в 20-е годы плодотворное развитие портрета. В своих исканиях советские скульпторы во многом опирались на лучшие достижения дореволюционной портретной пластики.

В это время продолжает работать замечательный мастер русской скульптуры А. Голубкина, наибольшие успехи которой проявлялись в портретном жанре. Оставаясь верной своим творческим принципам, она создает ряд глубоких, проникновенных произведений и среди них свой последний шедевр — портрет Л. Толстого (1927, *илл. 140*). Глядя на портрет, бронзовый отлив которого сохраняет особенности лепки в жидкой глине, как бы ощущаешь трепетность возникающей

под пальцами скульптора пластической формы. Улавливая и фиксируя выразительность жизненного мгновения, скульптор сумела передать в портрете погруженного в думу писателя нечто глубокое, значительное: ею создан образ мыслителя — беспокойного, ищущего.

Искусство Родена, оказавшего столь заметное влияние на развитие мирового скульптурного портрета, было воспринято русскими мастерами творчески и глубоко переработано.

Развитие творчества Домогацкого особенно показательно в этом отношении. Его зрелые портреты, относящиеся к середине 20-х годов, свидетельствуют об укреплении реалистического метода, глубоко объективном постижении мастером характера человека, умении найти точную и четкую пластическую форму. В портрете скульптора В. Ватагина (1923) тонко прочувствованная форма передает своеобразие доброго, чуть восторженного лица художника, доверчиво и пылливо глядящего на мир. Несмотря на мягкость и текучесть поверхности, большую роль играют контуры, которые придают портрету особую пластическую завершенность. Еще более выразительным и отточенным



139. В. Домогацкий. Портрет сына. 1926





140. А. Голубкина. Л. Н. Толстой. 1927

по мастерству является портрет сына (1926, *илл. 139*). Мягкая и нежная моделировка мрамора, тончайшие переходы формы передают и мечтательность широко открытого взгляда мальчика, и изгиб его по-детски припухлого рта, и легкую тень от спадающей на чистый лоб пряди волос. Все это сочетается с точной выверенностью общего объема, композиционной четкостью. Передавая индивидуальное, неповторимое в лице сына, скульптор приходит к выражению типического, создает поэтический образ юности, полный светлой романтической мечты. Будучи по своему складу мастером камерного портрета, Домогацкий во второй половине 20-х годов выходит за эти пределы и все чаще обращается к созданию романтически приподнятых образов, иногда с чертами героического пафоса (портрет Пушкина, 1927; портрет Маркса, 1931).

Общественная значимость человека все яснее выступает в работах Б. Королева. К середине 20-х годов в творчестве скульптора, отдавшего в начале своей деятельности дань кубизму и конструктивизму, происходит коренной перелом — в нем решительно укрепляются принципы реализма. В исполненных им портретах Н. Никольского (1925) и Л. Тарасевича (1929) при обобщенной крепкой форме остро выявлены особенности характера. От ярко выраженного увлечения станковой пластикой Королев переходит к монументальному историческому портрету, в котором передает стойкость и мужество борцов революции. Его портреты А. Желябова (1928), Н. Баумана (1931, *илл. 138*) — пример лаконичной, строгой и возвышенной трактовки образа революционера при безусловном сохранении индивидуальных черт. В портрете В. И. Ленина (1926)





141. А. Матвеев. Октябрь. 1927





142. Л. Шервуд. Часовой. 1933





143. М. Манизер. Катерина. Фрагмент памятника Т. Г. Шевченко в Харькове

Королев сумел выразить особенную, ленинскую теплоту характера.

Взросшая социальная направленность, повышение общественной роли скульптуры, героизация и монументализация образов все с большей ясностью выступают в нашем искусстве в конце 20-х годов. Проявляются они и в различных жанрах скульптуры — и в портрете и в тематической композиции.

Стремления скульпторов понять историческую сущность явлений делали произведения глубоко значительными, наполняли их гражданским пафосом. Происходил внутренний процесс накопления качеств монументальности в станковой скульптуре, который в недалеком будущем дал свои плоды.

Эти тенденции проявились и в творчестве А. Матвеева, пришедшего в советскую скульптуру сложившимся опытным мастером. Поэтическое выражение естественной красоты человека, стремление к «одухотворенной» пластической форме — эти проблемы волнуют мастера и находят в его творчестве тонкое и глубокое претворение. В начале 20-х годов он создает небольшие статуэтки для фарфора, отличающиеся насыщенной пластикой форм, выразительностью силуэта.

В основе творчества скульптора — работа над натурой. Однако он никогда не копирует ее неосмысленно, не познав внутреннего строя, конструкции, закономерности соотношения частей. Используя добытые в упорном труде качества, Матвеев обращается к большой теме современности. К десятилетнему юбилею Советской власти он исполняет композицию «Октябрь» (илл. 141), истолковывая события революции в широко обобщенном поэтическом плане. Как будто перешагнув через будни, отбросив все прозаическое, мелкое, увидел художник прекрасное лицо народа, победившего мир насилия. Три обнаженные фигуры — рабочего, крестьянина и красноармейца — несколько идеализированы, но в них есть большая внутренняя правда и пластическая выразительность, не случайно так тщательно работал скульптор над этюдами. Прекрасно выявлен ритм композиции, подчеркивающий ее архитектуру.

Стремление к символическому истолкованию темы, но уже в другом плане — как поэтическое претворение обычного, встречающегося в повседневной жизни, — можно увидеть и в работах Л. Шервуда, также принадлежащего к старшему поколению советских ваятелей. Несложный мотив выбирает он для произведения «Часовой» (1933, илл. 142). И тем не менее статуя приобретает черты эпического величия, монументальности. Лаконичен и прост пластический язык произведения, где и общая масса одетой в тяжелый тулуп фигуры и суровое лицо, обрамленное красноармейским шлемом, приобрели особую лапидарную выразительность.

Произведений, близких этому по характеру, стало появляться все больше.

Сформулированные в 30-е годы принципы социалистического реализма имели огромное значение для развития советской скульптуры. Вбирая в себя и синтезируя типические черты новой советской действительности, скульптура вступала на принципиально новую степень своего развития.

Положительный образ, являющийся душой скульптуры, получает теперь многогранное и углубленное содержание, так как сама действительность в труде и борьбе постоянно порождала и высоко поднимала своих героев. Вместе с тем и в образах великих деятелей прошлого, воплощаемых в скульптурных памятниках, все больше ощущается связь с современностью.

Ко всем этим достижениям советская скульптура приходит через напряженные поиски, развивая все лучшее, что было ею завоевано в 20-е годы, решая новые сложные задачи, поставленные временем. План монументальной пропаганды на новом этапе развития советского искусства получает яркое воплощение.

В конце 20-х — начале 30-х годов проводятся многочисленные конкурсы, ставившие перед скульпторами конкретные задачи. Главнейшими из них были конкурсы на памятники Т. Шевченко для Харькова и В. Чапаеву для города Куйбышева, бойцам Особой Краснознаменной дальневосточной армии, на памятник-маяк Ленину для ленинградского порта. В них принимали участие мастера многих союзных республик; в этой совместной работе происходил взаимный обмен опытом, создавалась благоприятная среда, способствующая росту творческих сил.





144. М. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935



В конкурсе на проект памятника Шевченко участвовали мастера РСФСР и Украины; это не только помогло в решении образа писателя, но и дало возможность остро ощутить кровную связь культур украинского и русского народа. В последнем туре конкурса окончательным победителем вышел скульптор М. Манизер (илл. 144). В этот период он решал ряд проблем, поставленных перед скульптурой 30-х годов. И главной из них была — создание памятника для городского ансамбля.

Окончив накануне революции Академию художеств, пройдя строгую академическую школу у представителя позднего классицизма Г. Залемана, Манизер уже в 20-е годы создает ряд монументов, отмеченных большой культурой исполнения: «Памятник В. Володарскому», «Памятник жертвам 9 января 1905 года». Среди нередких в то время эскизно исполненных проектов, которые, будучи осуществленными, не смогли бы выдержать просторов улиц и площадей, работы Манизера выделялись продуманностью сюжетного решения, четкостью композиции и чеканной ясностью форм. Однако произведениям скульптора была свойственна некоторая сухость, мелочная детализация. Позднеакадемическая художественная система не могла быть адекватной тому пониманию пластики, которое формировалось при воплощении нового содержания, и скульптор стремится к преодолению академизма. Эволюция творчества Манизера — это усиление внутренней активности образа, обращение к современной жизни, постоянное расширение тематического диапазона, усложнение и обогащение композиционных решений.

Если в памятнике В. Чапаеву (1932), решенном как батальная многофигурная композиция, активность образа выражается через динамику построения всей группы, то в памятнике Т. Шевченко (1935), также многофигурном, она выявляется через смысловую связь фигур, усиливающую звучание центрального образа. Шевченко представлен как мыслитель и борец, видящий всю горечь жизни угнетенного народа и зовущий его на непримиримую борьбу с социальным злом. Такое решение требовало развития темы, конкретно-исторической обусловленности образа. Поставив фигуру героя на высоком трехгранном пьедестале, Манизер поместил вокруг него на уступах постамента по спирали шестнадцать фигур, олицетворяющих борющийся народ Украины. Каждая из них представляет определенный этап борьбы — от безмолвного протеста до активного революционного действия и торжества победы социализма. Все они как бы связывают образ Шевченко с нашей эпохой, высоко оценившей песни свободы великого народного поэта. Подобная трактовка памятника, несомненно, явилась новаторской.

Новые качества обнаружила фигура Шевченко. Обобщенно и цельно дан объем головы, четко, почти в графической манере переданы сурово сведенные брови, гневно глядящие глаза, упрямые складки щек над колючими усами. Вся коренастая, приземистая фигура полна сдержанного, гневного протеста. Однако другие фигуры неравноценны. Самая удачная из них фигура молодой батрачки, образ которой ассоциируется с героиней поэмы Шевченко «Катерина» (илл. 143). В нем есть тонкая эмоциональность, лиризм, ранее не свойственные творчеству Манизера.

Прекрасно использованы здесь возможности бронзы, выявляющей красоту тонкого печального лица, нежных и сильных рук, прижимающих к груди ребенка.

Вершиной творчества Манизера в довоенный период явился памятник Ленину для Ульяновска (1940, илл. 145), первоначальный эскиз которого был создан им еще в 1928 году. Однако нужны были годы, чтобы этот образ с большой ясностью и силой выкристаллизовался в сознании скульптора. Все композиционное решение памятника, смелый и сильный разворот фигуры подчеркивают волевою собранностью вождя.

Возвышаясь на площади, памятник господствует над просторами Волги. Вольный ветер словно шевелит складки накинутого на плечи пальто, овеяя фигуру. В ее трактовке нет излишней мелочности, дробности. Скульптор удачно использовал здесь благородный материал — бронзу.

Грандиозные достижения в области социалистического строительства вселяли гордость и уверенность в сердца советских людей, вдохновляли их на еще более замечательные дела. На этой основе и складывался тот высокий гражданский пафос, который пронизывает все искусство 30-х годов.

Особое значение в это время приобретают монументальные формы искусства, синтез живописи, скульптуры и архитектуры. Правда, плодотворности такого синтеза во второй половине 30-х годов порой мешали ложные тенденции. Нетворческое использование в архитектуре классических образцов, стремление к пышности и помпезности сказывалось отрицательно и на монументально-декоративной скульптуре. Чисто украшательская роль порой снижала ее идейно-эстетическое звучание. Однако там, где шли глубокие поиски, синтез искусств приводил к большому успеху.

Создававшиеся сооружения рассматривались не только как достижения строительной техники и инженерной мысли, но и как художественные образы, выражающие творческий дух советского человека, героическую энергию народа-созидателя. Ярким примером такого художественного решения явилось оформление канала Москва — Волга, в котором синтез искусства был осуществлен в крупном масштабе.

Большое место в этом ансамбле занимала скульптура, органично включенная в архитектурные формы. Смело переброшенные дуги мостов, строгие сооружения плотин и водосбросов, стройные башни шлюзовых ворот в соединении со статуями, рельефами и скульптурными группами превратили технические сооружения в выразительный комплекс, несущий в себе дух времени.

В области синтеза искусств, в частности архитектуры и монументальной скульптуры, многое было сделано на канале Москва — Волга С. Меркуровым.

Значительный вклад внес Меркуров в увековечивание образа Ленина, над которым он начал работать уже в 20-е годы. Первым серьезным произведением была скульптурная группа «Похороны вождя» (1927), высеченная позже в огромном блоке серого гранита. Ее возвышенно-символическая трактовка была несколько отвлеченной. Но в целом группа своим торжественным ритмом, подчеркнутой экспрессией образов выражала чувство великой скорби народа, сплотившегося в тяжелые дни утраты вокруг партии.



Ленинская тема проходит через все творчество Меркурова. Ему принадлежит статуя В. И. Ленина (1939) в зале заседаний Верховного Совета СССР в Большом Кремлевском дворце. Фигура вождя дана в сильном и вместе с тем сдержанном движении. Ленин как бы обращается к народу. Это же композиционное решение положено в основу монументального памятника Ленину в Ереване (1940).

С увлечением работал Меркуров над воплощением в камне образа славного большевика Закавказья Степана Шаумяна, подчеркивая его возвышенно-героический характер. Созданная в граните голова Шаумяна (1929) — лучшая из портретных работ скульптора (илл. 151). Гордый поворот головы, благородные черты, выразительная обработка черного гранита — все это и создает ощущение революционной романтики.

Животрепещущие вопросы советского искусства, в частности проблемы синтеза, глубоко и органично решает В. Мухина, уже в 20-е годы создавшая ряд оригинальных по композиции, насыщенных по пластике произведений в области станковой скульптуры, а также портрета. К их числу принадлежит статуя «Ветер» (1926), выразившая упругую энергию человека, сопротивляющегося стихии, и особенно «Крестьянка» (1927, илл. 148), отличающаяся архитектурностью, монументальностью композиции. Большую роль в формировании творческого метода скульптора сыграло ее обращение к портрету, в котором ярко отразились поиски средств воплощения образа героя-современника. В лучших портретах Мухиной встречаются и сливаются воедино два начала — то неповторимо индивидуальное, личное, что раскрывается в данном человеке, и общее, типическое, что видит скульптор в лицах и облике своих современников. (Портрет М. Левиной, 1928; портрет А. Замковой, 1929.) Особенно сконцентрировались эти черты в портрете архитектора С. Замкова (1935, илл. 149), с большой убедительностью выражена в нем спокойная, ясная сила человека, готового к большим свершениям. В лице портретируемого — выражение светлой, сосредоточенной мысли. Мощные, крепко переплетенные руки стали основным узлом всей композиции, свободно развитой и одновременно замкнутой в пространстве. Тема свободного, счастливого человека получает выражение и в дальнейшем творчестве Мухиной, но уже в иных формах.

Выдающимся произведением архитектурно-скульптурного синтеза советского искусства 30-х годов явился павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже, спроектированный архитектором Б. Иофаном и увенчанный скульптурой В. Мухиной.

Иофан спроектировал стройное здание, в котором объемы, стремительно нарастая, переходили в вертикальный пилон фасада, служащий пьедесталом для скульптуры. По замыслу архитектора, это должна была быть двухфигурная композиция, изображающая юношу и девушку, возносящих над головой эмблему Советского государства — серп и молот (соотношение размеров скульптуры и архитектуры — примерно 1 : 3).

Одержавшая победу в конкурсе на эту скульптурную группу, Мухина подхватила и развила идею архитектора, вдохнула жизнь в намеченную схему. Добиваясь яркого образного решения, она изменила данный в проекте композиционный строй группы, заменив



145. М. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940





146. В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937

мотив восхождения (по диагонали) стремительным мотивом движения вперед, с мощным взлетом по вертикали в жесте рук. Это обогатило характер группы: она стала не только торжественной, но и стремительной, ликующей, все преодолевающей на своем пути.

С огромной силой типизации решены образы юноши и девушки, олицетворяющие строителей социализма. Они пришли из жизни, из трудовых будней, но безграничный творческий энтузиазм придал им величие (илл. 146, 147). Идея окрылила людей, устремила в будущее. Отсюда богатырская поступь, широчайший размах жеста. Две гигантские фигуры в безудержном движении как бы разрезают пространство. Встречный ветер овеивает могучие торсы, скользит по отведенным назад рукам, струится в тяжелых складках одежды, отбрасывая назад взметнувшийся шарф девушки. Сливаясь со стороны фасада в единую группу, фигуры приобретают с профильных точек зрения иную выразительность: здесь наиболее четко выступает связь их композиции с нарастающей динамикой объемов павильона. Его ритмы усиливаются ритмами движения статуи. Незаурядный талант монументалиста и ма-

стера декоративной скульптуры помог Мухиной блестяще решить сложную проблему связи скульптуры с архитектурой. Этому во многом способствовал и примененный материал — нержавеющая сталь, которая позволила придать колоссальной группе легкость и ажурность. Выкованная из листов стали, группа прекрасно была связана и материалом с павильоном, построенным из светлого газганского мрамора с пропущенными по фасаду стальными тягами. В этом сооружении определились новые, действенные формы синтеза скульптуры и архитектуры. Увенчанное скульптурной группой, оно приобрело особое значение. Вся его стремительная динамика стала одухотворенной, очеловеченной. Здание не мыслилось без скульптуры, которая приобрела здесь главенствующую роль. В то же время архитектура определила место скульптуры, ее пропорции, композицию, ритм пластических объемов и таким образом усилила ее выразительность.

Так в тесном взаимодействии, во взаимном обогащении двух видов искусств раскрывается идейный смысл Советского павильона. Этот замечательный опыт синтеза наглядно показал, что советское искусство, и в частности скульптура, может решать ответственные задачи своего времени.

Полно и до конца выразив тему народа-творца, Мухина создала подлинно новаторское произведение советской эпохи. Не случайно скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стала художественным символом, олицетворением Советской страны.

Оставаясь верной излюбленной монументально-декоративной форме, Мухина часто прибегает к символично-аллегорической трактовке образа. Но это не имеет ничего общего с условностью упадочного классицизма, нередко олицетворявшего в статуях отвлеченные понятия. Аллегорические образы Мухиной рождались из жизни, являясь результатом яркого и глубокого обобщения действительности. Созданная ею в 1939 году декоративная группа «Хлеб» изображает двух женщин, сидящих на снопах и поддерживающих тяжелый сноп над головой (илл. 150). В этих прекрасных молодых фигурах Мухина выразила идею богатства и плодородия земли, радостного ощущения полноты жизни. В удивительно жизненной и благородно-возвышенной трактовке обнаженного тела сказались многолетние и упорные занятия Мухиной рисунком, в котором она настойчиво изучает натуру, выразительность человеческого тела в покое и в движении.

Вместе с тем черты символики проникают и в портретные образы скульптора. В 1939 году Мухина создает проект памятника молодому М. Горькому для города Горького. Буревестник революции, страстно жаждущий освобождения народа, активный борец за светлое будущее — таков образ молодого писателя-романика, созданный скульптором. Этой трактовке должна была способствовать и удачная связь памятника с пейзажем родных мест писателя. Мухина задумала поставить его на крутом берегу, на стрелке при слиянии Оки с Волгой, так, чтобы взору Горького как бы открывались широкие заволжские просторы, знакомые ему с детских лет, необъятная преобразенная Россия.

В творчестве Мухиной были поставлены и решены многие важнейшие проблемы советской скульптуры





147. В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937





148. В. Мухина. Крестьянка. 1927

Главным содержанием ее искусства стал сильный, свободный, активный человек, деятельность которого преобразовывала страну. Самым важным было то, что она умела подмечать в характере своих современников все лучшее и новое, рожденное советской действительностью, находить прекрасный идеал в жизни и, воплощая его, звать в будущее. Ее поиски в области монументального искусства, частично осуществленные, частично оставшиеся в виде проектов и эскизов, чрезвычайно характерны для пластики 30-х годов.

Проблема синтеза оставалась важнейшей на всем протяжении развития скульптуры в предвоенные годы.

После павильона на выставке в Париже был создан Советский павильон на Всемирной выставке в

Нью-Йорке, в котором во многом был использован предшествующий опыт синтеза скульптуры и архитектуры. Участие в его осуществлении скульпторов В. Андреева, С. Меркурова, М. Лысенко, Л. Муравина и А. Сарксяна явилось замечательным примером творческого содружества мастеров различных национальных республик.

Успешно были решены очень важные и увлекательные задачи, поставленные перед советским искусством в связи с оформлением Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. Яркое своеобразие павильонов союзных и автономных республик здесь слилось в единый по идейному замыслу и планировке ансамбль. Тема свободного и радостного труда получила многоплановое развитие в скульптурных, живописных и декоративных произведениях, украсивших павильоны и территорию выставки. Прекрасно декорировал портал и другие сооружения скульптор Г. Мотовилов (илл. 152), в частности, создав для оригинально решенных арок ворот (архитектор Л. Поляков) рельефы на тему сельского хозяйства. Сливаясь в декоративный узор каменного кружева, они придавали особую праздничность сравнительно небольшому portalу. Скульптура завершала павильоны, обрамляла их входы или, установленная на площадях, служила организующим центром ансамбля. Прославление труда лю-



149. В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. 1935





150. В. Мухина. Хлеб. 1939

дей, преобразующих природу, было основным содержанием всех этих статуй, групп, рельефов. Лишь слегка намеченная на первой Сельскохозяйственной выставке, эта пластическая мелодия зазвучала теперь в полную силу.

В создании композиций для павильонов приняли участие в содружестве с ваятелями других республик и многие русские скульпторы, проявившие при этом тонкое понимание национальных особенностей каждого сооружения.

Выставка явилась своеобразной школой развития многонационального советского искусства.

Наряду с задачами монументально-декоративного синтеза важнейшей проблемой скульптуры второй половины 30-х годов становится создание портретного

монументального памятника. В эти годы проходило много конкурсов на памятники выдающимся представителям русской культуры и культуры народов СССР — Пушкину, Гоголю, Горькому, Низами, Руставели, Навои.

В них принимали участие скульпторы многих республик.

Замечательные проекты создал Шадр, творчество которого в своем развитии приобретает новые черты. Исполненный им в 1940 году эскизный проект памятника Пушкину поражает глубиной и тонкостью психологической трактовки образа. Стремительно приподнятая голова, взволнованное лицо, свободный и смелый разворот всей фигуры создают ощущение сильного душевного порыва. Эмоциональность жеста, трепет-





151. С. Меркуров. Портрет Степана Шаумяна. 1929

ность взметнувшихся складок одежды усиливают это впечатление. Тонкий, сложный психологический рисунок образа, его возвышенный духовный строй отличают этот во многом необычный проект.

Подобный подход к решению образа мы находим и в шадровском проекте памятника Горькому для Москвы (1939)<sup>20</sup>. Монументально решенный образ Горького пронизан особым теплом и человечностью. В глубоко индивидуальных чертах, свойственных писателю, Шадр увидел широкий, обобщающий смысл. Шаг Горького не просто физический мотив движения, но и выражение внутреннего состояния писателя, его устремленности в будущее. При взгляде справа хорошо воспринимаются свободное движение и жест руки, заложенной в карман пиджака. Постепенно это движение приобретает напряженность, которая достигает кульминации в широком развороте плеч и сильном повороте головы. Стараясь разглядеть лицо в фас, зритель перемещается влево и видит иное движение пластических масс. Чуть косо спадают с угловатого плеча складки пальто, под еще более острым углом поставлена палка, на которую опирается правая рука, — ритм движения замедляется, приобретает тор-

жественно-величавый характер. Все это вытекает из естественного, жизненного мотива. Лицо полно значительности, вопрошающий взгляд устремлен вдаль. Мягко облегают спину складки пальто. Шаг Горького со спины кажется легким, стремительным. Все эти аспекты помогают создать единый образ, полный внутренней жизни.

С середины 30-х годов активно начинает работать Н. Томский. Самым значительным его достижением в те годы был памятник Кирову (илл. 153), к созданию которого он пришел после ряда портретных образов пламенного большевика еще при его жизни. Покоренный обаянием личности Кирова — «великого гражданина своей страны», Томский стремился передать в памятнике со всей полнотой и жизненной конкретностью черты человека, знакомые и близкие миллионам людей, и вместе с тем идеал коммуниста. Подняв руку в широком призывном жесте, упругим решительным шагом идет вперед Киров. Перед его взором как бы открываются сияющие вершины коммунизма. Уверенный в избранном пути, видящий дела повседневности в свете прекрасного будущего, он призывает народ идти к этим вершинам. Хорошо чувствуются характерность крепкой коренастой фигуры Кирова, индивидуальные особенности его движения. Скульптор подчеркивает их и трактовкой одежды — складками простой гимнастерки и развевающегося по ветру пальто. Четкая, ясная пластика фигуры говорит о творческом использовании скульптором классического наследия.

Подтверждает это и статуя стахановца-кузнеца А. Бусыгина, исполненная Томским в 1937 году для выставки «Индустрия социализма»; в ней воплощены типические черты рабочего-новатора, человека новой социалистической формации.

Портретная статуя героя-современника, человека, прославившегося своим трудом, подвигом, становится очень распространенной в конце 30-х годов.

В 1937 году скульпторы В. Ингал и В. Боголюбов воплотили в статуе образ наркома тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе. Сюжетная основа образа — та ситуация, в которой полнее и ярче раскрываются характерные черты портретируемого. Нарком изображен выступающим перед большой аудиторией, страстно и убежденно доказывающим свою мысль. Упрямо наклонена голова с живыми выразительными чертами лица; плотно сбитая фигура Серго — в активном движении. Силу и энергию подчеркивает жест — сдержанно-волевой, но за ним угадываются страстная эмоциональность, огромный внутренний накал. Именно связь с невидимой аудиторией, активный характер образа придают этой портретной статуе особую значительность. С большой любовью и теплотой передан облик Орджоникидзе вплоть до неповторимо индивидуальных черточек.

Личность человека во всей ее неповторимости, психологической сложности и характерности стоит в центре внимания многих советских скульпторов.

Тонкие психологические портреты создает Г. Кепинов. Полный внутреннего достоинства «Грузин комсомолец» и необычайно обаятельный лирический «Женский портрет» передают возвышенно-поэтическое понимание художником образа человека.

Очень плодотворно работает в этой области С. Лебедева, мастер с ярким и своеобразным творческим





152. Г. Мотовилов. Рельеф для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. 1939

лицом. Ее путь в искусстве, начавшийся в первые годы Советской власти, был очень целеустремленным. Рано сложились собственные принципы творчества. Признавая работу над портретом только с натуры, скульптор подходит каждый раз непредвзято к своей модели, без каких-либо излюбленных композиционных схем, приемов лепки. Именно через аналитическое изучение натуры, в частности особенностей анатомического строения головы и лица, она старается постигнуть внутреннюю сущность портретируемого. Поэтому пластическое решение каждого портрета у нее индивидуально, целиком обусловлено характером модели. Ее композиции обычно просты, лишены внешних эффектов. Однако, всматриваясь внимательно в изображение, мы познаем человека в различных аспектах, глубоко постигаем его характер. Эти принципы со всей последовательностью проявились в творчестве художника уже в 20-е годы.

Большим достижением скульптора был портрет Дзержинского, вылепленный в 1925 году с натуры (илл. 154). Удивительно точно найден общий объем головы, в посадке которой чувствуется сила и непреклонность. Огромная внутренняя выдержка и стойкость — в выражении широкого в скулах с тонкими и правильными чертами лица. В основе всей характеристики лежит контраст между сдержанностью выраже-

ния чувства и внутренним неугасимым горением. Работая над этим произведением, Лебедева во многом по-новому подошла к созданию портрета общественного деятеля, глубоко и тонко раскрыв индивидуальный характер. Однако в этом, как и в других портретах, созданных ею в середине 20-х годов (В. Иванова, А. Цурюпы), есть некоторая резкость в подчеркивании форм. Со временем в портретах, создаваемых Лебедевой, возрастает плавность и тонкость пластических решений.

Новые черты приобретают портреты Лебедевой во второй половине 30-х годов. Оставаясь тонкими и многогранными, они наполняются особым пафосом, становятся более широкими по социальной характеристике, иногда приобретают черты героики и романтики. Портрет-этюд прославленного летчика В. Чкалова, исполненный Лебедевой в 1937 году, в основе документален, но в то же время это типический образ человека эпохи великих свершений (илл. 155). Волей и безграничной энергией дышит лицо. Глубоко посажены узкие глаза, брови, сходясь у переносицы, взлетают вверх на сжатом к вискам высоком лбу, как-то особенно вырезаны уголки большого волевого рта. Это лицо человека, привыкшего противостоять любой стихии, любым трудностям. Здесь сама натура давала скульптору прекрасный образец волевого и





153. Н. Томский. Памятник С. М. Кирову в Ленинграде. 1938

активного характера, и эти черты были прекрасно претворены пластически в цельной монолитной композиции.

Серия портретов, исполненных Лебедевой в этот период, принадлежит к числу лучших творений скульптора. Перед нами проходят различные, столь непохожие друг на друга человеческие характеры. Величава, мудра голова скульптора В. Мухиной, энергично лицо актрисы О. Книппер-Чеховой, вдохновенен образ режиссера и актера С. Михоэлса. Каждая индивидуальность выражена через свою особую пластическую форму. И вместе с тем их роднит глубокое внутреннее достоинство, добрый, активный взгляд на мир, к преобразованию которого направлены все помыслы, чувства и творческие силы этих людей. В каждой личности, как в кристалле неповторимого строения, отражается и переливается свет новой, социалистической эпохи. Он неизменно присутствует и в излюбленных ею этюдах. Исполненные скульптором в середине 30-х годов статуэтки раскрывают красоту, на первый взгляд, обычных, часто повторяющихся в жизни движений человека.

Больших успехов в 30-е годы достиг в области скульптуры А. Матвеев, верный своим принципам глубокого изучения натуры. Отлитая из бронзы в 1937 году женская фигура несет в себе все лучшие качества пластики Матвеева (илл. 156). Статую отличают ясность форм, мягкая обобщенная моделировка поверхности, за которой чувствуется глубокое знание натуры. Гибкая, певучая линия контура облегает фигуру, выражая богатство ее движения. Характерна и голова статуи, обрамленная кольцом рук, с ее спокойными чертами, значительностью выражения. Все это придает статуе особую монументальность. Не случайно второе название произведения — «Кариатида».

Глубокое знание законов пластики Матвеев передавал своим ученикам, занимаясь много лет подряд педагогической деятельностью.

В различных видах пластики успешно работает И. Чайков автор известной композиции «Футболисты» (илл. 157).

Тридцатые годы характеризуются расцветом всех жанров и видов скульптуры. В это время работают замечательные мастера-анималисты В. Ватагин и И. Ефимов, очень разные в истолковании натуры.

Талант скульптора и графика сочетается у Ватагина с огромной эрудицией. В его произведениях чувствуется знание характера и повадок зверя, любовное отношение к природе. Обычно скульптор воплощает образ животного в том материале, который лучше выражает его характер. Он режет в дереве «Играющих медведей» (1925), передавая их тяжеловесную грацию и мягкость в шероховатых сколах компактного блока (илл. 158). Белогрудый «Пингвин, глотающий рыбу» (1939) исполнен им в кости. Характерно обращение Ватагина к монументально-декоративным работам, из которых самой значительной было оформление ворот Московского зоопарка.

Оригинально работает в этой области И. Ефимов, особенно остро чувствующий декоративную выразительность формы. Хорошо зная натуру, он при пластическом ее воплощении часто исходит из декоративных свойств материала. На произведениях скульптора сказалось влияние народного искусства. Его кованные из меди произведения, такие, как «Петух» (1932), «Страус» (1935), «Жирафа» (1938), выражают неиссякаемую фантазию художника. Ефимов внес свою долю в разработку монументального синтеза 30-х годов. Его фонтан «Юг» у Химкинского речного вокзала, удачно сочетающий композицию из стекла и металла со струями воды, — прекрасный образец декоративного оформления архитектурных сооружений.

Творчески преломились черты народного примитива в работах И. Фрих-Хара. Созданные им в 20-х годах композиции, посвященные старому Востоку («Старый город», «Шашлычник»), наивно искренни и жизнерадостны. Позднее мастер создает ряд интересных работ для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, отличающихся праздничной красочностью (например, «Чабан в горном колхозе», 1937).

Художница Н. Данько делает белоснежные майолики для станции метро «Охотный ряд» (1938).

Монументальная пропаганда, всколыхнувшая всю художественную жизнь страны, послужила толчком к развитию искусства ваяния во многих городах Российской Федерации. Судьба этого вида искусства особенно





154. С. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. 1925

показательна. Если живопись и графика до революции имели хотя бы в некоторых крупных центрах своих мастеров, то скульпторов, как правило, в провинции не было. В лучшем случае скульптура развивалась в рамках прикладного народного искусства, а также в ремесленных, самодеятельных работах любителей. Именно с революцией искусство ваяния повсеместно как бы родится заново. Сооружение памятников лучшим сынам народа стало кровным делом их земляков. В разных городах сооружались памятники деятелям мирового пролетарского движения, и в первую очередь Марксу и Энгельсу. После смерти Ленина каждый город, поселок хотел иметь статую или бюст родного Ильича.

Все это, естественно, создало возможность для развития скульптуры на периферии. В 20-е и 30-е годы скульптура начинает появляться во многих областных центрах федерации. Ее развитие в форме профессионального искусства шло очень неравномерно и зависело во многом от наличия художественной школы и традиций.

Самыми значительными центрами развития скульптуры на периферии стали Урал и Поволжье с художественно-промышленной школой в Свердловске и Боголюбовским рисовальным училищем в Саратове. На

Урале опорой развития ваяния были также прославленное каслинское художественное литье из чугуна и обработка драгоценных камней — традиция, корни которой уходят в глубь веков. Именно эта среда воспитала И. Шадра, немало поработавшего в родных местах в начале революции.

В Екатеринбурге еще до революции начал работать И. Камбаров, получивший профессиональное образование в саратовском училище, а затем в Академии художеств в Петербурге, где он учился у Г. Залемана и В. Лишева. При Советской власти его творчество обрело идейную направленность, стало освобождаться от салонности и модернизма, свойственных ему прежде. Общая тяга к монументальному искусству захватила Камбарова. В 20-е годы он сделал рельеф, вмонтированный в стену городской плотины, посвященный ее строителям. Все более грандиозные замыслы осуществляет он в дальнейшем, украшая монументально-декоративными рельефами многие здания Свердловска. В 1938 году исполняет монументальные фигуры «Колхозница» и «Шахтер» для набережной городского пруда. Высеченные в граните, они отличаются обобщенными и несколько схематичными формами,



155. С. Лебедева. Портрет Героя Советского Союза летчика В. П. Чкалова. 1937





156. А. Матвеев. Женская фигура. 1937

хорошо вписываются в окружающую панораму города. Камбаров много внимания уделяет портрету, в котором достигает немалых успехов (портрет А. Пушкина, 1933; портрет Д. Мамина-Сибиряка, 1939). В его манере, правда, есть некоторая скрупулезность и сухость исполнения, но вместе с тем образ он трактует, понимая характер с позиций современности. Камбаров стал учителем многих скульпторов — Г. Рудницкой, Г. Петровой, Г. Темниковой.

Другим значительным скульптурным центром было Поволжье. Перед самой Отечественной войной здесь начали серьезно работать М. Кошкин — в Кирове, А. Кикин — в Горьком и В. Акимов — в Куйбышеве. Если первые два скульптора проявили себя главным образом в военные годы и послевоенный период, то Акимов уже во второй половине 30-х годов успешно работает над серией скульптур, посвященных Горькому. Среди них наиболее удачны «Песня о Соколе», «Горький на о. Капри», «Горький-грузчик». С годами в работах скульптора некоторая импрессионистичность исчезает, и они приобретают все большую ясность и завершенность формы.

Это были первые успехи ваяния на периферии, которые в полной мере проявились уже в послевоенное время.

Привлечение внимания общественности к вопросам развития художественной промышленности и народных промыслов, новый опыт, приобретаемый художниками в работе по украшению городов к дням революционных празднеств и затем по оформлению народнохозяйственных выставок и ряда крупных общественных сооружений, — все это способствовало подъему творчества в различных областях декоративно-прикладного искусства.

Первым предприятием художественной промышленности, на котором развернулась большая творческая работа, стал Государственный фарфоровый завод в Петрограде<sup>21</sup>.

Настольные скульптуры, сервизы, вазы, декоративные блюда, тарелки и т. д., выпускавшиеся этим заводом с первых лет революции и в 20-х годах, не случайно часто называют агитационным фарфором. Изделия эти отличались актуальностью тематики и разнообразием индивидуальных творческих почерков, богатством и выразительностью изобразительных средств. В 20-х годах фарфоровый завод посетил Горький и тогда же подал мысль устроить ряд выставок советского фарфора в зарубежных странах. Изделия завода были показаны в 20-е годы сначала в Риме, а затем в Милане, Венеции, Лондоне, Берлине и других городах Европы и получили там признание<sup>22</sup>. По свидетельству Луначарского, прекрасные изделия завода сделались желанными в России и за границей.

Интересные образцы агитационного фарфора создал С. Чехонин, приглашенный на завод в 1917 году и проработавший там до 1928 года. В своих ранних работах для фарфора Чехонин, график-миниатюрист по специальности, изысканный шрифтовик и знаток русского народного искусства, уделял много внимания введению в роспись советских эмблем, лозунгов, монограмм (илл. 159 и 160). Он один из первых стал широко применять в прикладном искусстве такие эмблемы, как



серп и молот, колосья пшеницы, вошедшие позже в Государственный герб Советского государства. Кроме орнаментальных композиций, в 20-е годы Чехониным была выполнена на фарфоре серия графических портретов В. И. Ленина, Розы Люксембург, Карла Либкнехта. Он автор большого овального блюда с автографами выдающихся деятелей Октябрьской революции. Нередко Чехонин в росписях фарфора совмещал графическую и живописную манеры. Таков, например, его сервиз «Три розы».

В 1923 году начал работать на заводе Н. Суетин. Художнику удалось создать простые и ясные по структуре формы посуды и дать интересные образцы ее росписи. С 1932 года Суетин возглавил художественно-производственную лабораторию завода. Он разработал формы сосудов для сервизов «Интурист» и «Крокус», получивших широкую известность и надолго удержавшихся в производстве. Художник шел от геометрических объемов и форм и в то же время смягчал этот геометризм, находя удачные пропорции, стремясь к тому, чтобы большие гладкие плоскости и сферические поверхности сосудов были удобны для росписи, в частности для тематической, украсившей эти сервизы.

После Суетина работу над формами посуды продолжает С. Яковлева, успешно развивавшая традиции народных мастеров (сервизы «Тюльпан» и «Лотос»).

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов рядом с художниками-живописцами старшего поколения, окончившими либо школу Общества поощрения художников, либо Центральное училище технического рисования Штиглица, стали работать выпускники художественной школы в Павловске, Государственного художественно-промышленного техникума и Академии художеств в Ленинграде.

Все больше внимания уделяется созданию не только уникальных, но и более скромных изделий, рассчитанных на массовое производство. В росписях получают распространение цветочные мотивы, над которыми особенно успешно работают Т. Беспалова-Михалева и Л. Лебединская.

В работе над фарфоровой скульптурой, которая развернулась на Государственном фарфоровом заводе в первые же годы революции, приняли участие видные художники. Такие скульптуры, как «Красногвардеец» В. Кузнецова (илл. 163), обнаженные женские фигуры «Заноза» и «Одевающая туфель» А. Матвеева, «Гармонист» и «Плясунья» Б. Кустодиева, явились своего рода событием и новым словом после модернистических салонных скульптур дореволюционных лет.

Галерею образов современников, безвестных героев революции запечатлела в своих многочисленных фарфоровых статуэтках Н. Данько, ученица В. Кузнецова, возглавлявшая с 1919 года скульптурный отдел завода. Черточки юмора придают работам Данько особую теплоту и обаяние. С добродушием, например, показала она круглолицую «Милиционерку» с винтовкой за плечом, всматривающегося пристально вдаль «Партизана в походе» (илл. 161) — молодого, давно не подстригавшегося крестьянского парня. В скульптуре «Работница-агитатор» (илл. 162) Данько сумела ранее других художников подметить то, что в ту пору обретало черты типического, и как бы предвосхитила появление в живописи таких образов, как «Делегатка»



157. И. Чайков. Футболисты. 1928—1938

и «Председательница» Г. Ряжского. В 30-е годы в работах Данько, как и в работах многих других советских художников, появляются новые черты. Расширяется круг ее тем. Она обращается к сюжетам из колхозной жизни («Колхозный молодняк», «Колхозница с хлопком», «Урожай снят»), стремится откликнуться на большие события в нашей стране («Папанинцы»), выполняет ряд портретных скульптур (серия портретов актеров Ленинградского государственного театра комедии и другие)<sup>23</sup>.

Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова сыграл значительную роль в развитии всех видов художественного фарфора, но выпуск продукции заводом в те годы был невелик.

Массовый фарфор, главным образом посуду, вырабатывали заводы в Дулеве, Вербилках, а фаянсовую — на заводе в Конакове.

В период нэпа промышленность выпускала много посуды, расписанной по далеко не лучшим дореволюционным образцам, которые использовали либо безо всяких изменений, либо лишь слегка обновляя.

Идеологи РАПХ вульгарно и упрощенно понимали задачи декоративного искусства. Объявив своей целью продвижение к массам новой, целеустремленной, агитирующей за социалистическое строительство продукции,





158. В. Ватагин. Играющие медведи. 1925

они любую незабудку или розу, любой орнамент на фарфоровой чашке готовы были считать проявлением враждебной пролетариату идеологии, чем крайне сужали творческие возможности художника.

Более плодотворной становится работа по оформлению фарфоровой посуды с середины 30-х годов. На Дулевском, Дмитровском, Конаковском и других заводах были организованы по примеру завода имени М. В. Ломоносова художественные лаборатории, в которых наряду со старыми опытными мастерами стала работать и талантливая молодежь.

На Дулевском заводе большую творческую работу вел в эти годы П. Леонов, способный и темпераментный живописец, хороший организатор, поступивший на завод в 1931 году художественным руководителем. Леоновские росписи сервизов под названиями «Красавица» (илл. 165), «Бабы рязанские», «Весна в Москве» бросали вызов всему привычному. Яркие цветочные узоры, целиком покрывающие предметы, придавали нередко дулевскому фарфору чрезмерно пестрый, подчеркнуто «выставочный» вид. Добиваясь максимальной яркости, Леонов часто переносил в роспись фарфора декоративные приемы, выработанные в других материалах, например в тканях.

После того как на Дулевский завод пришли вначале А. Сотников, а затем П. Кожин, развернулась работа и над фарфоровой скульптурой (илл. 164). Уже в первых своих работах Сотников и Кожин выступили как

наблюдательные анималисты и мастера острой жанровой скульптуры.

На Дмитровском заводе (бывший Гарднера в Вербилках) до конца 30-х годов главную роль в творческой жизни продолжали играть старые мастера. Большое влияние на формирование художественных вкусов творческого коллектива оказал окончивший Строгановское училище уроженец Вербилка художник К. Тихонов. Мотивы древнерусского орнамента, выполненные в подглазурной технике росписи кобальтом с последующей разделкой золотом, заняли главное место в работах этого коллектива.

Работа над фарфоровой скульптурой на заводе началась в 1938 году, когда к этому был привлечен С. Орлов. Он выполняет серии «Конек-Горбунок» и «Цирк» в гротескной манере, с подчеркнутой декоративностью; в них есть общее с русской народной глиняной скульптурой. Некоторые фигурки из серии «Цирк» органично сочетаются с предметами столового прибора — солонкой, перечницей и т. д.

Особый раздел художественной керамики составляют фаянс и майолика, всегда привлекавшие мастеров своими богатыми декоративными возможностями.

В конце 20-х — начале 30-х годов для фаянса (Конаковский завод) и майолики (Гжельский завод, Всекохудожник) образцы выполняли В. Ватагин, А. Арндт, П. Баландин и другие известные скульпторы-анималисты. Такие произведения, как, например, скульптура И. Ефимова «Лань с детенышем» (илл. 166), выполненная в фаянсе, вошли в золотой фонд советской декоративной скульптуры.

В конце 20-х годов на Конаковский завод поступает М. Холодная. Начав с утилитарных вещей — кувшинов, приборов для воды, молочников, масленок и т. д., — она уделяет впоследствии (вторая половина 30-х годов) много внимания керамической скульптуре, с большим увлечением работает над образами детей.

С середины 30-х годов на Конаковском заводе начинает свой творческий путь другая талантливая художница — В. Филянская. Счастливым сочетая способности незаурядного скульптора, тонкого графика-рисовальщика и живописца, Филянская много внимания уделяла разработке новых форм фаянсовой посуды. Смело экспериментируя, разрабатывая вместе с технологами завода способы покрытия фаянсовых изделий цветными глазуриями, она настойчиво ищет свой стиль в росписи фаянса и находит его в самобытной интерпретации мотивов народных гончаров.

На Конаковском же заводе была выполнена серия декоративных майоликовых панно: «Чабан горного аула», «Стахановка хлопковых полей», фонтан «Мальчик с голубями» и другие монументальные произведения. Автор их — И. Фрих-Хар, возглавлявший художественную лабораторию завода с 1933 по 1941 год.

В текстильной промышленности уже в 20-х годах стали выпускать платки с изображениями на новые темы: «Революция 1917 года», «Десять лет Октября», «Десять лет Красной Армии», «Пионерский салют» и т. д.

Наряду с произведениями, являвшимися своего рода декоративными текстильными картинами, Большая ивановская мануфактура выпустила в 1924 году образцы ситцев с новым орнаментом, в который были умело включены изображения серпа, молота, колосьев пшеницы, пятиконечных звезд. Однако в конце 20-х го-



дов были пущены в ход исполненные совершенно без учета специфики ткани сюжетные рисунки на актуальные темы — коллективизация, спорт, электрификация. Появились ткани с тематическими рисунками, изобилующими жесткими, колючими формами, к тому же пестрых, крикливых, либо, наоборот, очень тусклых, грязноватых расцветок.

Вскоре в «Правде» был напечатан фельетон «Спереди трактор — сзади комбайн», в котором вскрывалась вся нелепость таких решений.

Видную роль в деле возрождения лучших традиций ситцепечатного дела сыграли старые художники-рисовальщики: П. Русин, М. Бутурлин, П. Голиков, П. Г. Леонов, И. Хохлычев и другие.

Во второй половине 30-х годов начинают выдвигаться наиболее талантливые мастера, окончившие советские художественные школы, сделавшиеся впоследствии ведущими художниками текстильной промышленности. К их числу принадлежат М. Хвостенко, Е. Шаповалова, Е. Шумяцкая, С. Агаян, А. Забелина и другие<sup>24</sup>.

Изделия из стекла в 20-х годах выпускали в основном по дореволюционным образцам. В 1938 году при Главном управлении стекольной промышленности Наркомлегпрома СССР был организован художественный совет. Он снял с производства устаревшие виды изделий, привлек для разработки новых моделей квалифицированных художников Н. Ростовцеву, А. Липскую и других. Создание по проекту скульптора И. Чайкова и инженера Ф. Энтелиса большого хрустального фонтана для Советского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке, разработка сувениров для ВСХВ и другие работы этих лет свидетельствовали о больших возможностях стекольной промышленности. Но отдельные работы не решали все же проблемы улучшения художественного качества массовой продукции.

В 1940 году, в результате обращения к правительству писателя А. Толстого, скульптора В. Мухиной и профессора Н. Качалова с конкретными предложениями по улучшению производства художественного стекла, на зеркальной фабрике в Ленинграде был построен и оборудован экспериментальный цех. Этот цех дал возможность более широко развернуть экспериментальную работу, которую возглавила Мухина. Деятельное участие в творческих поисках приняли также А. Успенский и другие художники. По проектам Мухиной выполнены ваза «Астра» из толстого дымчатого стекла, ваза для цветов из тонкого бесцветного стекла, декорированная накладной цветной спиралью, и другие произведения. Много интересных по форме и цвету вещей было создано по проектам Успенского (вазы, графин с подносом из уранового опалового стекла, кувшины из голубого и сиреневого глушеного стекла).

К заслуге мастера-стеклодува М. Вертузаева следует отнести возрождение забытой техники отделки сосудов филигранной «венецианской» нитью.

В конце 20-х и первой половине 30-х годов появляется немало образцов мебели. На многих из них отразилось увлечение художников конструктивизмом. С середины 30-х годов начинает все более ясно обозначаться и другое стремление — использовать наследие классицизма. Были поиски и более самостоятельного пути, о чем свидетельствует, например, мебель гости-



159. С. Чехонин. Юбилейное блюдо с надписью «РСФСР». 1918



160. С. Чехонин. Тарелка с лозунгом «Кто работает, тот и ест». 1920





161. Н. Данько. Партизан в походе. 1919  
 162. Н. Данько. Работница-агитатор. 1923  
 163 В. Кузнецов Красногвардеец. 1918

ницы «Москва», созданная по проектам архитекторов Л. Савельева и О. Стапран. Оборудование интерьеров крупных общественных сооружений — комбината «Правда», клуба металлистов «Пролетарий», станций метрополитена в Москве, Дворца культуры имени С. М. Кирова и Дома кино в Ленинграде — способствовало созданию новых образцов мебели и осветительной арматуры. Однако массовому производству уделялось еще мало внимания.

К концу 30-х годов становится все более популярной идея синтеза архитектуры и прикладных искусств. Выдвигается требование разрабатывать ткани, предназначенные для обивки мебели, мебельную фурнитуру в тесной связи с характером мебели; мебель, осветительные приборы, обои и другие элементы интерьера рассматривать в их взаимосвязи как ансамбль.

Как указывалось выше, в советское время большое значение приобрело художественное оформление горо-

дов и общественных интерьеров к дням народных празднеств. В этом участвовали и архитекторы, и театральные художники, и живописцы, и монументалисты, и художники плаката. Оформлению праздничных демонстраций, улиц и площадей в дни торжеств, физкультурных парадов немало творческих сил отдали братья В. и Г. Стенберги, Ф. Федоровский, Г. Рублев, Б. Иорданский, Б. Родионов, Н. Мусатов и многие другие художники. Значительных успехов достигли художники, работающие над декоративным оформлением отечественных и международных выставок.

Восторженные отзывы посетителей и зарубежной прессы получило, в частности, оформление советских павильонов на Международной выставке в Париже (художники Н. Суетин и К. Рождественский, 1937) и на Всемирной выставке в Нью-Йорке (художники Н. Суетин, К. Рождественский, Ф. Федоровский, И. Рабинович, Я. Ромас и другие, 1939).



Советское государство с первых же дней существования проявляло живой интерес к народному искусству. Приняты были решения, способствующие развитию кустарной промышленности, в том числе и народных художественных промыслов, возрождение которых было связано с организацией их на основе новой экономики, с объединением разрозненных кустарей в артели и союзы промысловой кооперации.

Плановое снабжение артелей сырьем и организация сбыта их продукции, повседневное внимание и помощь, оказываемые промыслам советскими органами власти на местах, художественное руководство на основе планомерного и глубокого изучения народного искусства — все это вместе взятое способствовало не только возрождению традиционных народных художественных промыслов, но и возникновению в 20-х — 30-х годах ряда новых очагов народного искусства (камнерезные промыслы на Урале и в Горьковской области, лаковая миниатюра в Ивановской области — Палех, Холуй и во Владимирской области — Мстёра). Кооперирование кустарей началось еще в 1917—1920 годах. В эти годы возникали первые артели кружевниц в Вологодской области и мастеров-ювелиров Красносельского ювелирного промысла (села Красное, Подольское, Сидоровское Красносельского района Костромской области). В период с 1923 по 1927 год в кооперативные артели и союзы объединились десятки тысяч вышивальщиц и ковровщиц.

Под Москвой организуются Жостовская артель, изготавливающая металлические расписные подносы, и артель резчиков по дереву в селе Богородском. С середины 20-х годов начинается организация артелей камнерезов на Урале — в Свердловске, в Ординском районе и в городе Кунгуре.

Восстановлению и развитию художественных промыслов способствовала подготовка молодых кадров мастеров и художников. В конце 20-х и начале 30-х годов профессионально-технические школы были открыты в Московской области и во всех значительных центрах народного искусства.

Большое значение имел показ произведений народного искусства на внутренних и международных выставках. Немалую помощь мастерам художественных промыслов оказал Кустарный музей, который с 1927 года вошел в состав Научно-исследовательского института кустарной промышленности Всекопромсовета.

Одновременно с большой организационной работой в художественных промыслах шла напряженная идейная и творческая перестройка. Яркими примерами такой перестройки и возникновения качественно новых художественных явлений могут служить работы вологодских кружевниц, стремившихся обновить традиционные орнаментальные мотивы, внести в них элементы новой, современной тематики (илл. 171, 172), а также промыслы, образовавшиеся после революции в бывших иконописных центрах — в Палехе, Мстёре, Холуе. Прежние иконописцы сумели найти новое применение своему мастерству.

В традиционной манере и технике древнерусской темперной живописи палешане стали выполнять тонкие по рисунку, яркие красочные миниатюры на сказочные и былинные сюжеты. Черный фон усиливал напряженность красочных сочетаний, а обводка и разделка деталей творческим золотом подчеркивали гра-



164. А. Сотников. Ягненок. 1938



165. П. Леонов. Чайный сервиз «Красавица». 1937





166. И. Ефимов. Лань с детенышем. 1929



фическую отточенность рисунка палехских миниатюр. Энтузиазм, с которым бывшие иконописцы осваивали новый для них круг поэтических образов, заимствуемых из русской народной песни, сказки, эпоса и лучших литературных произведений, а затем и из советской действительности, творческое использование веками накопленного мастерства обеспечили палехской миниатюре быстрый успех и широкое признание в нашей стране и за рубежом.

К числу лучших произведений, созданных палешанами в 20-х — начале 30-х годов, принадлежат «Избачитальня», «Пастух», «Первый поцелуй» (илл. 167) И. Баканова, «Три музыканта» (илл. 168), тройки, охоты и битвы И. Голикова.

В конце 20-х годов начались опыты мастеров Палеха по росписи фарфора, а в 30-х годах развертывается работа в области оформления и иллюстрирования книг, монументально-декоративных росписей и театральной декорации.

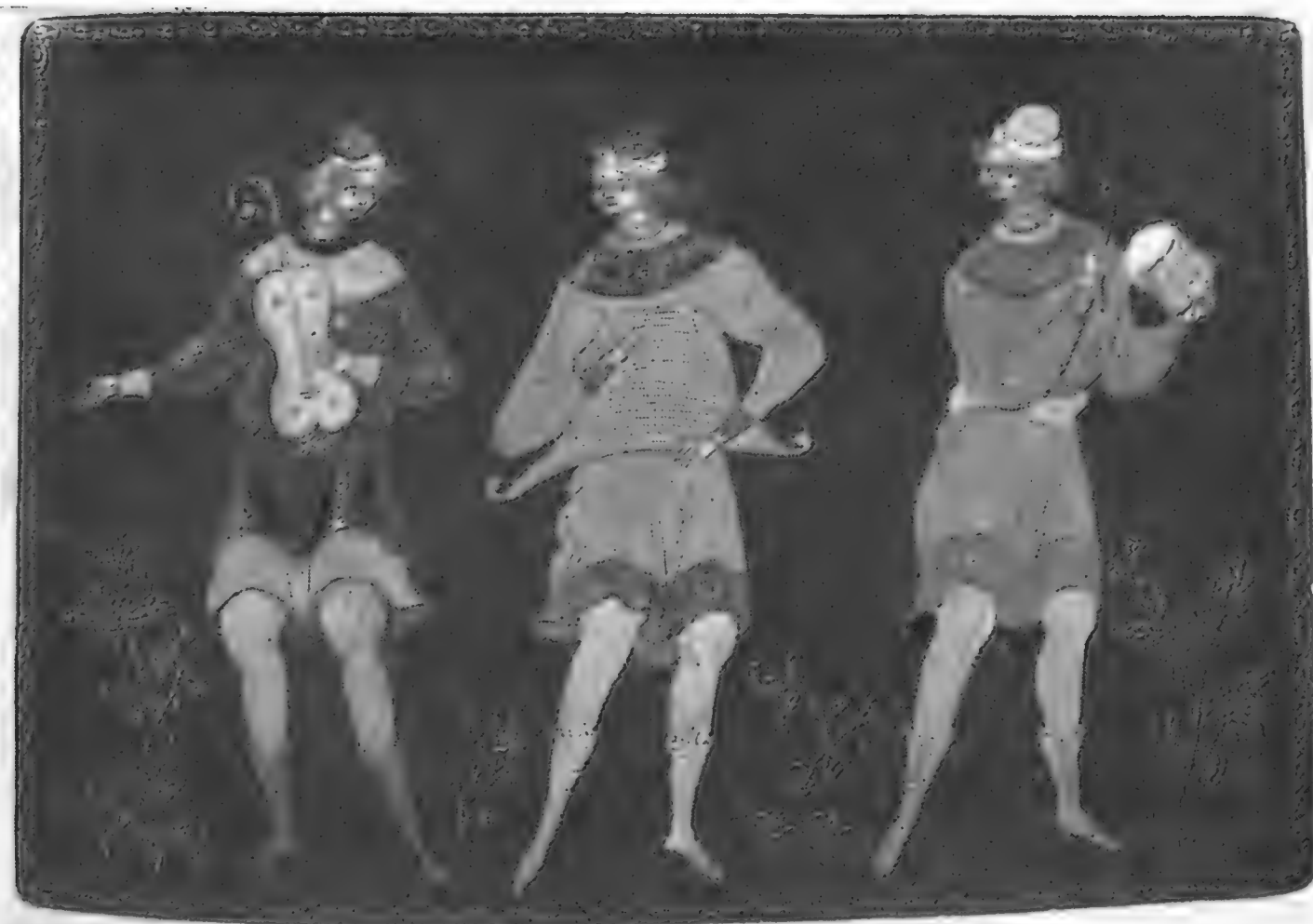
Стремление художников Палеха расширить сферу своей творческой деятельности было вполне закономерным. Однако, начиная работать в области книжной графики либо настенных росписей, мастера Палеха утрачивали специфические изобразительные средства лаковой миниатюры. В результате исчезали ее ценные декоративные качества.

Несмотря на творческие трудности и утрату во второй половине 30-х годов нескольких талантливых мастеров (И. Баканова, И. Голикова, И. Зубкова), коллектив Палеха продолжал развиваться и успешно выступал со своими работами на многих отечественных и международных выставках. На Международной выставке в Париже палешанам были присуждены дипломы «Гран-при» и золотые медали.

Некоторые живописцы Мстёры, приступив к работе над миниатюрой позже палешан, невольно начинали с подражания Палеху.



167. И. Баканов. Первый поцелуй. 1929



168. И. Голиков. Три музыканта. 1926

Однако довольно скоро Н. Клыков, А. Котягин, А. Брягин, а затем и другие — В. Овчинников, И. Морозов, Е. Юрин, сыгравшие наиболее видную роль в сложении живописного стиля мстёрской миниатюры, сумели найти свой собственный путь развития. К середине 30-х годов мстёрская миниатюра приобрела вполне своеобразный облик. Наряду с общими чертами у каждого крупного живописца Мстёры так же, как и у лучших живописцев Палеха, сложилось индивидуальное лицо. Художники Мстёры отказались от черного фона, существенную роль в их произведениях стали играть пейзаж, фигуры людей, животных. Архитектурные мотивы изображались более мелким планом, чем у палешан, в манере письма, более мягкой и сдержанной, отсутствовала графичность Палеха, подчеркнутость контуров, обильная обводка золотом. Мстёрские мастера выработали свой особый колорит, в котором в зависимости от индивидуальных склонностей художника стали преобладать либо неяркие зеленые, голубые, оливковые и рыжевато-коричневые тона (Клыков), либо золотисто-охристые и киноварно-красные (Морозов), а иногда применялись те и другие (Котягин, Брягин, Овчинников). Гармоничность и мягкость колорита с преобладающими в нем теплыми тонами сочетались у живописцев Мстёры с яркостью отдельных красочных пятен. Небольшие фигуры людей, контрастирующие с основной гаммой приглушенных зеленых, голубых и коричневых тонов, горят порой в миниатюрах Мстёры, как яркие самоцветы. Таковы миниатюры 30-х годов Клыкова — «Охота», «Рыбак», Котягина — «Крестьяне и река», Брягина — «Добрыня Никитич» и других. К середине 30-х годов искусство Мстёры получило широкое признание. В начале этого десятилетия в Мстёре была организована профессионально-техническая школа, и артель с середины 30-х годов начала пополняться молодежью.

Несколько лет работал на правах филиала мстёрской артели «Пролетарское искусство» Холуй, и лишь в 1934 году там организовалась самостоятельная артель. Три мастера: К. Костерин, С. Мокин и В. Пузанов-Молев, окончившие перед революцией в Холуе школу древнерусской живописи академика Е. Зарина,





169. Я. Красильников. Рафинадница. Хохломская роспись. 1938

стали работать над миниатюрой. Остальные мастера не были подготовлены к творческой работе и занимались либо копированием, либо трафаретной росписью рыночных ковриков.

В старинном центре лаковой миниатюры Федоскине в 20-х годах преимущественно повторяли старые традиционные сюжеты и копировали произведения станковой живописи. Но с начала 30-х годов и художники старшего поколения и наиболее талантливые из молодежи упорно разрабатывали оригинальные композиции. Начав с натюрмортов, они перешли в дальнейшем к пейзажам, бытовому жанру, некоторые мастера неплохо выполняли миниатюрные портреты исторических деятелей.

Кустарные способы производства, сравнительно небольшой объем выпускаемой продукции и в большинстве случаев необычный декоративный ее характер — все это вызывало порой недооценку художественных промыслов. Но те, кто заботился об их возрождении, понимали истинную ценность и значение уходящих в глубь истории народных художественных традиций. Их возрождение было возможно благодаря тому, что сохранились еще носители этих традиций — опытные мастера.

В Холмогорах восстановление промысла резьбы по кости непосредственно связано с деятельностью таких резчиков, как В. Гурьев, Г. Петровский, В. Узиков.

С их помощью удалось подготовить первых молодых резчиков. В Тобольске эту миссию выполняли П. Терентьев, В. Денисов, Т. Песков.

Развитие в советские годы искусства чернения по серебру в Великом Устюге связано с именем М. Чиркова — единственного мастера, владевшего секретом черни и традиционными навыками мастерства.

Если 20-е — первая половина 30-х годов были временем не только экономического восстановления народных промыслов, но и возрождения лучших народных творческих традиций, очищения их от предреволюционных модернистских влияний, то начиная со второй половины 30-х годов процесс развития становится более сложным и внутренне противоречивым. Происходила утрата таких ценных, присущих народному искусству декоративных качеств, как органическая связь росписи, резьбы или других видов декора с формой вещи и материалом.

Эти творческие противоречия наблюдались в те годы и в декоративных росписях деревянных изделий в Хохломе, где сохранились традиционные орнаментально-плоскостные мотивы (илл. 169 и 170), но все чаще они начинают уступать место натуралистическим изображениям всевозможных ягод и плодов, и в подносной росписи Жостова и в резьбе по дереву, кости и камню (Богородское и Абрамцево-Кудрино, Холмогоры и Тобольск, Урал и Горьковская область, а также во многих других промыслах).

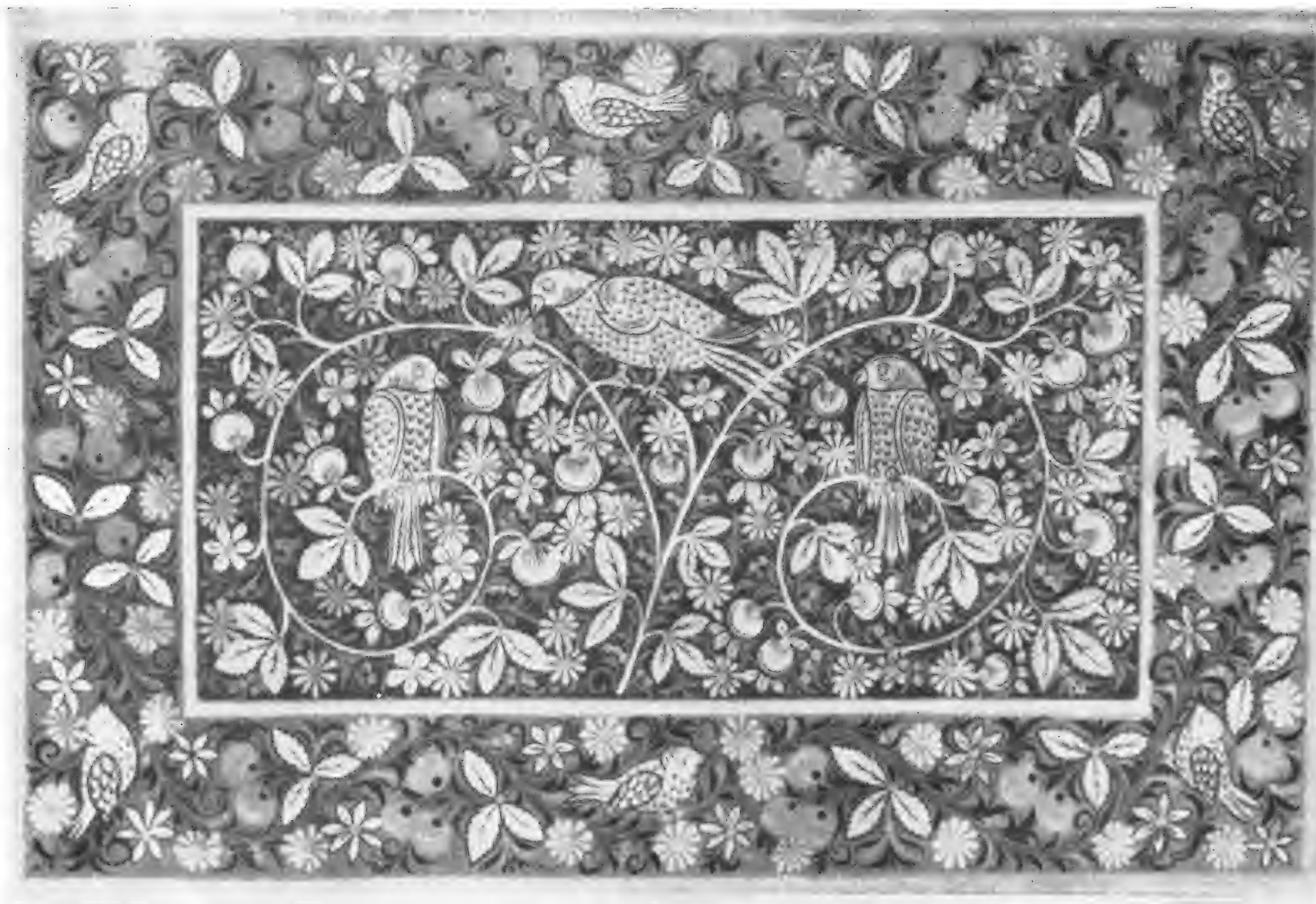
В Холмогорах в эти годы наблюдается увлечение тематическими рельефными изображениями и объемными скульптурами, которые выполняют и старейший мастер промысла В. Гурьев, и молодые резчики М. Христофоров, П. и Ф. Гурьевы (племянники В. Гурьева), и художники, связанные с Институтом художественной промышленности и помогавшие восстановлению промысла, М. Раков и С. Евангулов. Таковы рельефная резьба «За власть Советов» В. Гурьева, «Главсевморпуть» С. Евангулова, бюст В. Чапаева работы Ф. Гурьева и другие.

Во второй половине 30-х годов, когда экономика и производственная база художественной промышленности и народных промыслов были укреплены и выпуск продукции достиг внушительных размеров, особую актуальность начинают приобретать вопросы художественного качества изделий, их соответствия новым условиям быта и растущим потребительским запросам. Все более популярной становится идея необходимости творческого содружества мастеров прикладного искусства с архитекторами.

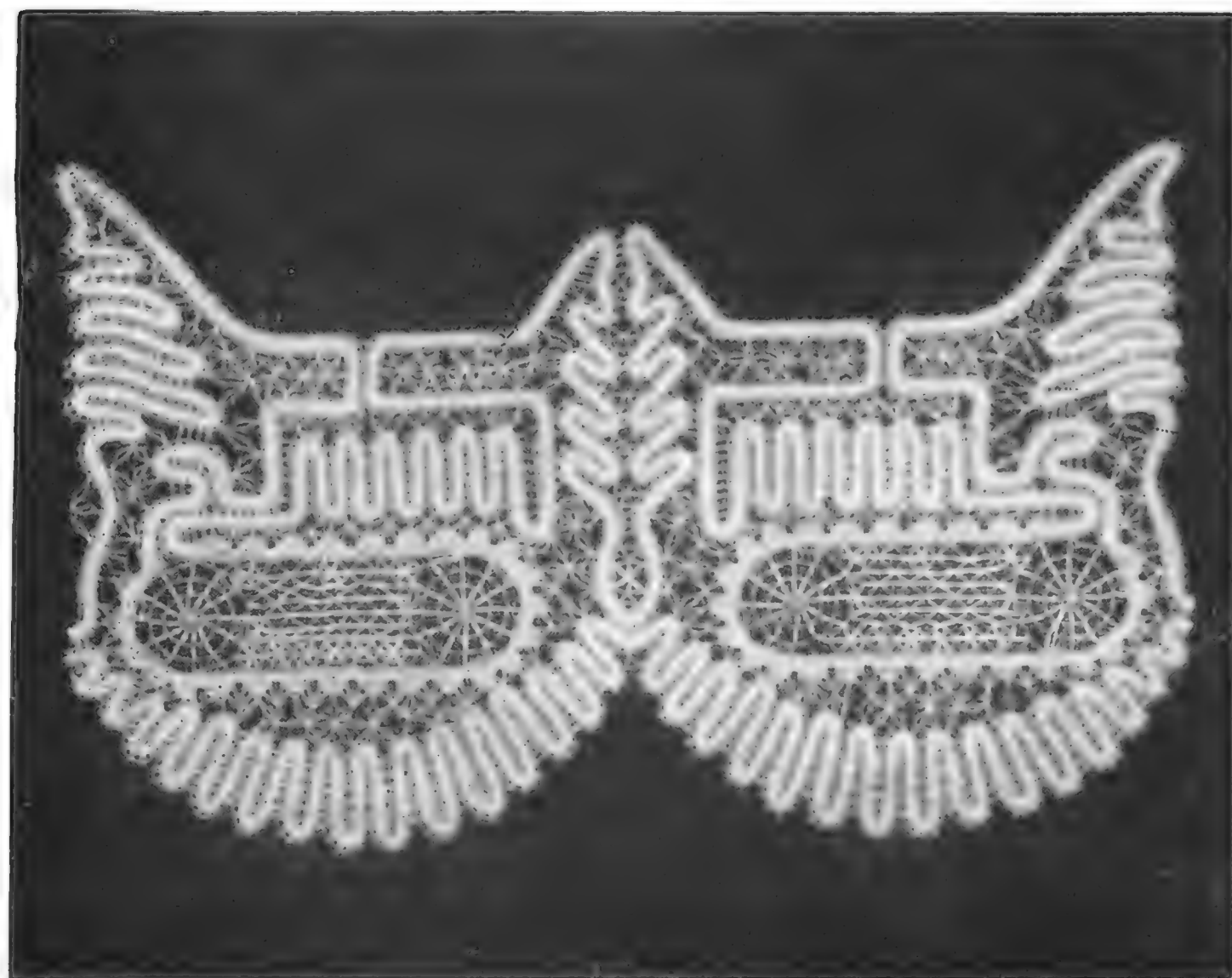
Идея синтеза архитектуры и прикладных искусств начинает пропагандироваться в печати, на творческих конференциях; делаются попытки претворить ее в жизнь. Первые опыты не всегда были удачны, но они имели большое значение, расширяя сферу деятельности мастеров прикладного искусства, направляя в новое русло творческие поиски, обогащая методы работы.

Так, серия декоративных порталов для выставки «Народное творчество», открытой в залах Государственной Третьяковской галереи в 1937 году, была выполнена мастерами Жостова, Хохломы, Холмогор, Чукотки, Палеха и Мстёры. Несколько резчиков по дереву (В. Ворносков с сыновьями) Абрамцево-Кудрешского района и мастеров Хохломы и Дымкова приняли участие в оформлении павильонов ВСХВ 1939 года.





170. Крышка детского столика. Хохломская роспись. 1930-е годы



171. Вологодское кружево. 1930-е годы



172. Вологодское кружево. 1938



В апреле 1941 года правлением Союза советских архитекторов был созван ряд совещаний архитекторов совместно с работниками художественной промышленности по вопросам художественного качества мебели, отделочных материалов, обоев, декоративных тканей и т. д. На этих совещаниях были разработаны мероприятия по подъему творческой работы и улучшению продукции, выпускаемой художественной промышленностью. Много внимания было уделено вопросам проектирования комплексов вещей, входящих в интерьеры, и установления с этой целью творческих контактов между архитекторами и художниками промышленности. Это были первые попытки преодоления отрицательного влияния на качество продукции изолированности в работе художников и мастеров прикладного искусства, занятых в разных отраслях промышленности. Необходимость объединить творческие усилия архитекторов и художников становилась все более очевидной.

Первые советские архитектурные учреждения возникли вскоре же после Великого Октября. Одним из них был подотдел архитектуры в составе Народного комиссариата просвещения РСФСР, созданный в мае 1918 года. Здесь при осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды и зародилось сотрудничество художников и архитекторов. Прогрессивно настроенная часть архитекторов стала искренне помогать Советской власти с первых лет революции. По заданиям правительства было начато проектирование ряда промышленных предприятий, электростанций, жилых домов. Здесь активно работали многие архитекторы, в том числе братья А., В. и Л. Веснины. В 1918 году началось составление проекта планировки Москвы (под руководством архитекторов А. Щусева и И. Жолтовского), Ярославля и других городов. Почти в то же время приступили к проектно-планировочным работам и в Петрограде (при деятельном участии И. Фомина и Л. Ильина).

В 1918 году в Петрограде на Марсовом поле было начато и в 1919 году ко второй годовщине Октября закончено сооружение «Памятника борцам революции» (архитектор Л. Руднев, планировка площади архитектора И. Фомина). Этот памятник примечателен глубоким идейным содержанием и предельно простой формой. В ограду некрополя вkomпонованы массивные плиты с торжественными надписями, составленными Луначарским.

В новаторских поисках тех лет положительную роль сыграли архитектурные конкурсы. Однако некоторым творческим предложениям были свойственны отвлеченность и подчеркнутая декларативность. Заметным событием был проект памятника III Интернационалу, разработанный в 1919 году художником В. Татлиным. Задуманное им сооружение представляло собой вращающуюся башню из поставленных друг на друга геометрических объемов.

После гражданской войны появляются интересные начинания в реальном строительстве.

Показательно создание в Москве ансамбля первой Сельскохозяйственной выставки (1923). В результате проведения конкурсов был принят генеральный план, предложенный Жолтовским. Строительством руково-

дил главный архитектор выставки Щусев. Достоинством планировки явилось красивое сочетание большого регулярного партера с живописно расставленными группами павильонов. Среди построек выставки выделялся павильон культурно-просветительного отдела, так называемый «Шестигранник», спроектированный И. Жолтовским при участии Н. Колли и В. Кокорина.

Одним из самых выдающихся архитектурных памятников 20-х годов является Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади в Москве (архитектор А. Щусев). Первый, деревянный временный Мавзолей В. И. Ленина был спроектирован и построен за три дня — ко дню похорон. Он состоял из основного объема в виде куба — символа вечности — с небольшой ступенчатой пирамидой и двух боковых объемов, расположенных над лестницами, служившими входом и выходом из склепа. В феврале 1924 года Щусев вновь получил задание перестроить Мавзолей, сделать его более монументальным. К 1 мая 1924 года сооружение было закончено (илл. 173). Оно решалось не только как надгробие, но и как всенародная трибуна. Стены его были обшиты светло-коричневыми дубовыми досками. На них хорошо выделялись детали, сделанные из черного дуба. Деревянный Мавзолей простоял пять лет, и за это время облик его стал близок трудящимся всего мира. В 1929 году правительство поручило Щусеву воспроизвести Мавзолей В. И. Ленина в долговечных материалах. Вся страна хотела принять участие в этом строительстве, прислать лучшие материалы. Решено было соорудить Мавзолей из различных пород отечественного гранита и мрамора. К октябрю 1930 года его строительство было окончено.

Мавзолей стоит у Кремлевской стены на оси Сенатской башни (илл. 174). Это небольшое, но исключительное по впечатляющей силе сооружение имеет четыре ясно выраженных членения: стилобат, цокольную часть, основной ступенчатый массив и завершение. Внутреннее пространство Мавзолея представляет собой куб со стороной десять метров. Стены зала отделаны серым лабрадором и красным порфиром. Снаружи сооружение облицовано гранитом.

Развернувшееся в 20-х годах строительство позволило наметить и проверить на практике принципы советской архитектуры. Подход к выбору мест новостроек, стремление обеспечить для всех граждан культурно-бытовое обслуживание, насытить застройку солнечным светом, чистым воздухом, зелеными насаждениями, наконец, найти простые и выразительные архитектурно-художественные формы — все это означало существенный переворот во взглядах на архитектуру.

Для тех лет весьма характерны по структуре и архитектурному облику Волховская и Днепровская гидроэлектростанции. Этим станциям было присвоено имя основоположника электрификации страны В. И. Ленина.

Волховский гидроузел, сооруженный в 1919—1926 годах, состоит из водосливной плотины, злания силовой станции и судоходного шлюза. Архитекторы О. Мунц, В. Покровский, Н. Гундобин, инженер А. Тихомиров и другие авторы проекта умело применили в здании гидроэлектростанции железобетонные конструкции. Через арочные проемы крупномасштабного фасада в машинный зал станции льется обильный ес-





173. А. Шусев. Строительство временного деревянного Мавзолея В. И. Ленина. Апрель, 1924

тественный свет. Этот комплекс и сегодня привлекает слаженностью функционально-технического и эстетического решений.

Гидроэлектростанция на Днепре была построена в 1927—1932 годах (архитекторы В. Веснин, Н. Колли, Г. Орлов, С. Андриевский). Важнейшая особенность этого гидроузла — органическая согласованность всех его частей с планировкой города Запорожья и ландшафтом. Прямоугольное здание машинного зала и слегка изогнутая бетонная плотина обладают своеобразной композицией и архитектурным единством.

Из промышленных сооружений, созданных в годы первых пятилеток, получили заслуженное признание автомобильные заводы в Москве (архитекторы Е. Попов и другие) и Горьком (архитекторы А. Фисенко и другие), ряд предприятий по производству тракторов, комбайнов, подшипников и т. д. Большие творческие достижения в строительстве текстильных фабрик связаны с деятельностью А. Кузнецова, И. Николаева и других зодчих-строителей.

В промышленном зодчестве теперь уже применялись более прогрессивные типы зданий и сооружений, сформированные в годы первой пятилетки. Типизированные элементы промышленных зданий и стандартизация их пролетов и высот получили повсеместное признание.

Архитектурная мысль успешно проявилась и в решении жилищной проблемы. Жилые дома, построенные в 1924—1932 годах в Москве (поселок «Сокол», жилые комплексы по улицам Усачева, Дубровской и другим), Ленинграде (Палевский и Батенинский жилые массивы, Тракторная улица), Ростове-на-Дону, Свердловске, Магнитогорске и других городах, удобны для жизни и разнообразны по облику. В форме почти квадратных комнат, в просторе озелененных дворов проявились новые принципы советского зодчества. Величина окон соответствует характеру помещений. В свободном чередовании окон и простенков, во всей композиции фасадов обнаруживались черты прогрессивной современной архитектуры.

Планировке новых городов и вновь заложенных жилых районов (поселок Уралмашзавода в Свердловске, Автозаводский район в Горьком и другие) свойственна укрупненная сетка кварталов и улиц. Широкие бульвары организуют застройку всего района.

Еще тогда, в 20-х — начале 30-х годов, у нас сложился прогрессивный подход к строительству общественных зданий. Архитектор стремился отразить в них новый уклад жизни людей и дать экономную планировку. На первых порах в формах этих зданий преобладала расчлененность объемов, подчиненная лишь функциональным требованиям. Эти черты функцио-





174. А. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. 1930

лизма присущи многим построенным в те годы школам, клубам и детским учреждениям. Они заметны и в санаторном зодчестве, где, впрочем, были и удачные решения (например, санаторий имени С. Орджоникидзе в Кисловодске, построенный в середине 30-х годов по проекту архитекторов М. Гинзбурга, С. Вахтангова, И. Леонидова и других).

Новизной архитектурных форм отличались многие постройки, например Дом СТО (архитектор А. Лангман, 1934; ныне здание Госплана СССР, *илл. 175*) и административные здания на улице Кирова (архитектор Ле Корбюзье, при участии архитектора Н. Колли) и в Орликовом переулке (архитектор А. Щусев) в Москве. К характерным для этого времени сооружениям относятся также дом «Известий» (архитектор Г. Бархин), здание Института Маркса — Энгельса — Ленина (архитектор С. Чернышев), комбината «Правда» (архитектор П. Голосов, *илл. 176*), некоторые клубы, по-

строенные по проектам архитекторов И. Голосова и К. Мельникова.

Как и в других областях искусства, в архитектуре 20-х — начала 30-х годов существовали группировки, стоявшие на различных творческих позициях.

Борьба с разного рода ошибочными тенденциями, оторванными от конкретных задач строительства, способствовала выявлению здоровых принципов архитектуры и градостроительства. Большую роль сыграло здесь решение июньского Пленума ЦК ВКП(б) 1931 года «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР».

Период разобщенности сил зодчих подходил к концу, появилась возможность создания единой творческой организации. Вскоре после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» был создан Союз советских архитекторов.





175. Площадь 50-летия Октября (бывшая Манежная площадь).  
Здание Госплана СССР и гостиница «Москва». Москва

Большую роль в развитии архитектурного творчества сыграли состоявшиеся конкурсы на проект Дворца Советов.

Правда, Совет строительства Дворца Советов не принял ни одного конкурсного проекта, но некоторые из них были отмечены премиями. В Постановлении от 28 февраля 1932 года о результатах конкурса Совет строительства дал ряд указаний, направивших дальнейшие искания архитекторов. В этом постановлении, в частности, говорилось, что «монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашло своего законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предпрешая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архи-

тектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники»<sup>25</sup>.

После ряда архитектурных конкурсов было поручено в июне 1933 года продолжать работу над проектом Дворца Советов коллективу авторов в составе архитекторов В. Гельфрейха, Б. Иофана и В. Шуко.

Предполагалось увенчать дворец монументальной скульптурой В. И. Ленина высотой 50—75 метров. Само здание дворца при этом рассматривалось как пьедестал. Работа над проектом в последующие годы показала, что такое направление творческих поисков не принесло, да и не могло принести успеха. В исходной установке на проектирование дворца как постамента были неразрешимые противоречия. Над огромным залом дворца пришлось запроектировать громоздкую и, в сущности говоря, декоративную башенную надстройку, усложнившую конструкции и структуру здания. Вместе с тем поднятая в заоблачную





176. П. Голосов. Комбинат «Правда» в Москве. 1934

высь гигантская скульптура не могла бы дать правдивого художественного образа Ленина как народного вождя, как человека, бесконечно близкого народным массам.

Следующий период истории советской архитектуры, начавшийся в 1933—1934 годы, связан с огромным развитием строительства в нашей стране. В промышленном зодчестве стали появляться более прогрессивные типы сооружений, чем в годы первой пятилетки. С начала 30-х годов усилилось и строительство на селе. Колхозный строй открыл широкие возможности для развития сельской архитектуры. Значительные и разносторонние работы начались в градостроительстве. Принципы градостроительства были сформулированы в постановлении Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б) от 10 июля 1935 года «О генеральном плане реконструкции г. Москвы». Это постановление, как и состоявшийся в 1937 году Первый съезд советских зодчих, отразило характерное для того периода пони-

мание эстетических задач архитектуры. Линейное расположение зданий вдоль магистралей получило признание еще с лета 1932 года. За основу планировочной структуры Москвы было принято исторически сложившееся радиально-кольцевое построение ее плана при решительном упорядочении сети городских улиц и площадей. Во второй половине 30-х годов в городах и поселках Российской Федерации появилось много различных крупных сооружений. Примечательно, что лучшими среди них являются те, в которых видны не только преемственная связь с сооружениями раннего периода советской архитектуры, но также и отклик на новые запросы жизни. В целом положительную роль сыграло обращение архитекторов к классическому наследию, хотя не всегда оно имело подлинно творческий характер.

В проектировании общественных зданий стало преобладать стремление к центрической планировке помещений, собранному, компактному объему.



В 1935—1941 годах в Москве были проведены большие градостроительные работы. Они значительно повысили уровень благоустройства столицы и заметно преобразили ее архитектурный облик. В мае 1937 года вошел в строй канал имени Москвы. Обводнение системы рек обширной территории столицы и создание мощных водохранилищ в ее окрестностях улучшило микроклимат города.

Поточно-скоростное строительство домов на Б. Калужской улице<sup>26</sup> в Москве (архитекторы А. Мордвинов, Г. Гольц, Д. Чечулин, инженер П. Красильников), а также крупноблочных домов в Москве, Ленинграде и других городах подтвердили в целом плодотворность исканий в области жилищной архитектуры.

Застройка новых районов Ленинграда осуществлялась в отличие от Москвы преимущественно на свободных территориях и потому проводилась более комплексно, в виде укрупненных кварталов. Добротные красивые дома строились на Московском проспекте, а также в районах Автово, Малая Охта, Шемиловка. Пополнялся и фонд общественных зданий<sup>27</sup>.

Появились условия для создания крупных ансамблей. К ним относится московский метрополитен. Его лучшие станции тех лет: «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская», архитекторы А. Душкин, Я. Лихтенберг, илл. 177), «Маяковская» (архитектор А. Душкин), «Площадь им. Я. Свердлова» (архитектор И. Фомин).

Станция «Кропоткинская» — один из ярких примеров стилизованного единства в советской архитектуре. При первом же взгляде здесь привлекают и просторность подземного зала и характерные изгибы линий, идущих от колонн к потолку. Оригинальная трактовка колонны, завершенной полураскрытым бутонем, несомненно, большая творческая находка авторов. В помещении нет ни красочных панно, ни слепящих светильников, тем не менее весь архитектурный строй станции проникнут велением разума и чувства. Предельно ясен график движения людей. Приятное для глаза освещение, образуемое отраженным светом, позволяет легко воспринимать и общую картину и существенные детали.

В предвоенные годы многие города страны украсились новыми набережными, мостами и путепроводами. Можно отметить Крымский мост в Москве (архитектор А. Власов, инженер Б. Константинов и другие, илл. 178), Володарский мост в Ленинграде (архитекторы А. Никольский, К. Дмитриев, инженер Г. Передерий), набережную городского пруда в Свердловске (архитектор С. Домбровский) и целый ряд других сооружений.

В комплексе сооружений Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года заметно выделялись оригинальностью облика павильон Механизации (архитекторы В. Андреев, И. Таранов) и павильоны ряда республик.

Основное в ансамбле довоенной выставки — широкий градостроительный подход, выразивший пафос утверждения социализма в нашей стране, многообразие национальных особенностей архитектуры и высокий уровень качества строительства. В большинстве сооружений, начиная с Главного (ныне Северного) входа, заметен хороший архитектурный вкус.

Перестроенные городские районы, улицы и площади соответствовали возросшим бытовым и эстетическим



177. А. Душкин, Я. Лихтенберг. Станция московского метрополитена «Кропоткинская». Подземный зал. 1935

потребностям советских людей. В большинстве крупных городов все шире разворачивалось строительство заводов и жилищ, садов и парков. Усилилось внимание к формированию центральных городских ансамблей. Столица обогатилась широкими магистралями — перестроенным Охотным рядом и улицей Горького, Можайским шоссе, расширенным Садовым кольцом, набережной Москвы-реки, Центральным парком культуры и отдыха имени А. М. Горького.

Не виданные ранее градостроительные работы были осуществлены в городах Поволжья, Урала и Сибири, в Горьком, Казани, Уфе, Свердловске, Челябинске, Новосибирске и других. В них возникали новые промышленные и жилые районы, магистрали, площади, крупные общественные здания.

Высокий уровень благоустройства присущ и улице Спартака в Челябинске, и проспекту Metallургов в Новокузнецке, и улице Ленина в Свердловске.

Под руководством видных зодчих старшего поколения в процессе осуществления больших градостроительных планов воспитались сотни талантливых мастеров советской архитектуры, возглавивших творческие коллективы проектировщиков во всех областях строительства.

Обращаясь к довоенному опыту советского зодчества, мы видим в нем непрерывную борьбу за типиза-





178. А. Власов, Б. Константинов. Крымский мост в Москве.  
1936—1938

цию и комплексность строительства, за прогрессивные методы творчества. На пути развития нашей архитектуры есть немало славных вех, начиная с Волхостроя и Днепростроя. Переустройство жизни на новых общественных началах позволило еще в 20-х годах приступить к созданию удобных кварталов, светлых производственных и жилых корпусов. В городах и поселках поднялись радующие глаз дома, школы и больницы с просторными удобными помещениями и современным оборудованием. Однако возросшие экономические возможности Советского государства и социальные преимущества нашего строя, в том числе и плановый характер строительства, были использованы в творческих исканиях архитекторов далеко не в полной мере. С начала 30-х годов интересы авторов все чаще стали сводиться лишь к заботе о целостности внешнего вида зданий и сооружений. Не всегда отвечала жизненным потребностям и архитектурная наука того времени.

Первый съезд советских архитекторов, состоявшийся в 1937 году, во многом способствовал постановке и

решению новых задач. Он ориентировал зодчих на творческое освоение исторического и современного архитектурного опыта. Но рассредоточение строительства по ведомственным каналам, где каждый руководитель ведомства или предприятия оказывал влияние на проектные замыслы, создавало почву для появления неверных взглядов на архитектурное творчество. Развитие своего стиля в советской архитектуре нередко затруднялось неправильным отношением к наследию. Многие авторы и руководители творческих коллективов не замечали нараставшей опасности стилизаторства и эклектики. Все чаще монументальность подменялась нарочитой пышностью форм.

И все же поступательное развитие нашей архитектуры в те годы не прекращалось. Лучшие произведения были созданы на путях претворения идей и практических задач строительства социализма. Партийные решения по вопросам архитектуры и Всесоюзное совещание 1935 года по строительству направляли поиски зодчих на создание удобных и красивых сооружений, целостную застройку городов и поселков.



## ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБЛАСТЕЙ РСФСР

У многих народов и народностей, вошедших в Российскую Федерацию, до революции искусство существовало лишь как художественное ремесло, достигшее высокого совершенства, у других — как самые древние способы украшения орудий труда и предметов обихода. После Октября знаменательны в их творчестве попытки непосредственно связать найденные издавна коллективной народной фантазией формы воплощения прекрасного с советской действительностью. Так, бесконечно разнообразная у разных народов орнамента обогатилась изображениями серпа и молота, пятиконечной звезды, надписями «РСФСР», «1917» и т. д.

Очень скоро, однако, вместе со стремлением осмыслить то новое в отношениях между людьми, что принесла с собой Октябрьская революция, пробуждается у этих народов интерес к познавательным возможностям художественного творчества, к языку реалистического искусства.

Овладение этим языком и формирование национальной творческой интеллигенции становится общей закономерностью художественного развития разных народов.

С проявлениями такой закономерности мы встретимся и в искусстве республик Поволжья и Прикамья, и на Северном Кавказе, и в творчестве народов, обитающих на самых северных широтах нашей страны и на просторах Сибири.

У казанских татар, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов, башкир, калмыков, издавна населявших бассейн Средней Волги, южные Приуральские и Прикаспийские степи, в первые послереволюционные годы наибольшее развитие получили различные виды декоративно-прикладного искусства.

Уже в 20-е годы повсеместно созданные краеведческие музеи вели большую работу по собиранию и изучению разнообразных образцов народного творчества. Народные мастера, объединенные в артели, украшали национальным узором предметы одежды и обстановки жилища (илл. 203 и 204); порой включали в старинный орнамент советскую эмблематику, создавали виды изделий, каких не было раньше.

К концу 20-х и особенно в начале 30-х годов заметны значительные сдвиги и в области станкового изобразительного творчества народов Поволжья и Прикамья. Открываются дома народного творчества, изосекции и изостудии, возникают, кроме существующей с дореволюционного времени Казанской художественной школы, специальные художественные учебные заведения и в других автономных республиках. В 1926 году основано Башкирское художественное училище, в 1930 — Ижевский театрально-художественный техникум в Удмуртии, в 1934 — граверная художественная школа в Алатыре (в 1940 году она была преобразована в Художественное училище и переведена в столицу Чувашии Чебоксары)<sup>28</sup>. В конце рассматриваемого

периода в Мордовии открывается Саранская детская художественная школа.

Большую роль в художественной жизни Татарии, Башкирии и Чувашии сыграли созданные там филиалы АХРР (в Казани — в 1923 году, в Уфе и Чебоксарах — в 1926 году). Кроме того, в процессе подготовки выставки 1926 года «Жизнь и быт народов СССР» и позже в автономных республиках Поволжья побывали многие русские художники<sup>29</sup>. Их пример помог найти свой творческий путь ряду местных художников.

Начало систематической организации республиканских художественных выставок было положено в середине 30-х годов.

До революции художников, представлявших народности Поволжья и Прикамья и ценой огромных усилий получавших специальное художественное образование, насчитывались лишь единицы. Это были, например, татарские графики-иллюстраторы М. Галеев и Г. Гумеров, известный в России и за ее пределами скульптор С. Эрзя из Мордовии. Художники, чья деятельность началась перед самой Октябрьской революцией — башкир К. Девлеткильдеев, чуваша М. Спиридонов и Н. Сверчков, — при Советской власти получили возможность творить у себя на родине, помогать становлению новой культуры народов Поволжья. Энергично участвовал в этом и первый живописец мариец А. Григорьев, ставший одним из основателей АХРР в Москве, но и после того не порывавший связей с Поволжьем.

Внимание к характерно-местным особенностям народных типов, быта, природы отличает первые произведения Спиридонова и Сверčkова, Девлеткильдеева и работавшего в Уфе пейзажиста А. Тюлькина. Через всю эту «этнографию и географию», как верно подметил, говоря о выставке «Жизнь и быт народов СССР», Луначарский, нередко просвечивал и социальный момент. Именно такие произведения приобретали наибольшую художественную убедительность. Это можно сказать о скромной и правдивой картине Спиридонова «В избе-читальне» (1927, илл. 180), об исполненном достоинства и душевной чистоты образе юной башкирки в акварели Девлеткильдеева «Девушка башкирка в голубом» (1928, илл. 183).

От увлечения национальной стариной к советской современности — путь, пройденный во второй половине 20-х и 30-х годах марийским живописцем К. Егоровым («Тризна», «Совет старейшин», «Портрет писателя С. Чавайна»), чувашем Ю. Зайцевым («Пузырист на пирушке», «Делегатка», «Колхозные девушки»).

В этот период намечаются новые тенденции и в искусстве старейшего русского живописца Ф. Сычкова, работавшего в селе Кочелаево Мордовской АССР. Он остается в кругу излюбленных образов — пишет веселых крестьянских девушек и молодых, любителю их здоровьем, душевным равновесием. В облике, характерах его героинь постепенно, однако, проступают черточки нового, раскрываются, как, например, в образах «Учительницы мордовки» (1937) и «Трактористок мордовок» (1938, илл. 182), по-новому сложившиеся судьбы советских женщин<sup>30</sup>.

К концу 30-х годов в живописи народов Поволжья, как и во всем советском искусстве, прочно утверждаются тема труда и историко-революционная тема. Спиридонов пишет картину «Ударная бригада бетон-





179. Н. Фешин. Портрет отца. 1918

щиков на строительстве Канашского вагоноремонтного завода», Сверчков — картины «Провозглашение Чувашской автономии в 1920 году» и «Первый трактор в деревне», работающий в Удмуртии Н. Косолапов создает полотно «Разлив стали», живописец из Башкирии И. Урядов трудится над многофигурной композицией «Переправа Чапаевской дивизии у Красного яра», к которой пишет ряд выразительных этюдов (илл. 181).

Появление таких композиций, несмотря на некоторую порой их незрелость, было важной ступенью, характеризующей рост молодого изобразительного искусства этих республик.

Для живописи Калмыцкой АССР, развитие которой начинается в 30-е годы, характерен переход от этнографии к темам нового быта («Собрание в колхозе», «Всеобуч» П. Емчигировой) и к воплощению героических преданий и исторических событий («Сражение

Хонгора Алого Льва», «Пушкин в Калмыкии» И. Нусхаева и «Петр I на приеме у калмыцкого хана» Л. Очинова).

В некоторых республиках большую роль в подготовке художников сыграли, кроме художественных училищ и школ, местные национальные и русские драматические и музыкальные театры. Замечательные башкирские театральные художники М. Арсланов, М. Елгаштина, Г. Имашева, художник-декоратор Удмуртской АССР Г. Векшин достижениями в области декорационного искусства во многом обязаны общему росту культуры своих народов, и в частности театральной.

Наиболее интенсивной и многогранной была художественная жизнь Советской Татарии. Одним из источников развития советского изобразительного искусства Татарии является ее народное художественное творчество, опирающееся на давние устойчивые традиции. В татарских вышивках цветными шелками, бумажными нитками, золотой и серебряной канителью, украшающих головные уборы, одежду, скатерти и полотенца, в изделиях из многоцветной кожи, ювелирных украшениях, отделанных кораллами и бирюзой, сказывается любовь народа к звучному, интенсивному цвету, широкому декоративному решению композиции. Отдельные мастера, выходя за пределы традиционных форм народного орнаментального творчества, обогащают свои произведения новыми мотивами. Особенно заметно это в вышивках, исполненных татарскими мастерицами в 30-е годы.

Опыт мастеров татарского прикладного искусства и лучшие его традиции изучались художниками, работавшими в республике в области плаката, станковой и книжной графики, станковой и театральной живописи.

Во время гражданской войны, особенно с конца 1918 года, когда Казань была освобождена частями Красной Армии и стала форпостом в борьбе с белогвардейцами, с Колчаком, отступившим на восток, в Татарии появилась острая необходимость в агитационных формах искусства. В Казани начался массовый выпуск плакатов<sup>31</sup>.

Плакаты стали прежде всего выпускать политотдел Запасной армии республики и Политуправление Приволжского военного округа, привлечшие для работы в Поволжье таких крупных мастеров-плакатистов, как, например, Дени. Вскоре в работу над плакатом включились казанские художники: И. Никитин, Г. Медведев, Н. Христенко, Н. Сокольский и многие другие.

В художественном отношении казанские плакаты тех лет различны. Некоторые из них излишне повествовательны и иллюстративны (плакаты Г. Медведева), некоторые более лаконичны и выразительны (плакаты В. Соколова и Н. Христенко). Положительным качеством большинства из них была злободневность, широта охвата вопросов, выдвигаемых жизнью. Наряду с решением общих актуальных тем — борьбы за Советскую власть, борьбы с разрухой («Все на Западный фронт», «Я, пахарь, на страже с винтовкой стою, храню я свободу и землю свою»<sup>32</sup>, «Да здравствует Красная Армия»<sup>33</sup>, «Враги сметены, мирный труд обеспечен» и другие) — в плакатах казанских художников поднимались и темы, связанные с жизнью и условиями





180. М. Спиридонов. В избе-читальне. 1927

Татарии,— дружбы между татарским и русским народами, борьбы с последствиями неурожая, захватившего Поволжье в 1920—1921 годы («В увеличении засева полей — залог победы над разрухой и голодом»<sup>34</sup>), борьбы за раскрепощение женщины и другие.

В 20-х годах, когда во многих городах и республиках Советского Союза центр тяжести в массовой политической агитации переместился на страницы газет и журналов, в Татарии плакат продолжал оставаться ведущим и наиболее активно действующим видом искусства.

Наряду с плакатом революция выдвинула в Казани и такой массовый вид искусства, как гравюра на дереве, линолеуме и камне. Цикл линогравюр «Революция» создал в 1921 году К. Чеботарев. Станковой линогравюрой и ксилографией в 1919—1921 годы много занимался Н. Шикалов, ученик И. Машкова и В. Фалилеева. В его цветных линогравюрах правдиво, с тонким вкусом запечатлены архитектурные памятники Казани («Башня Сююмбеки», «Гостиный двор» и другие). В 1923 году серию видов Казани, гравированную на линолеуме, выпустил тогда еще только что окончивший Казанские художественные мастерские<sup>35</sup> Н. Сокольский. Н. Шикалов и В. Кудряшев в 1922 году создали серию офортов, посвященных казанскому кремлю.

В те же годы в Казани существовало объединение графиков, известное под названием «Всадник», издававшее в 1920 году свой альманах. Члены этого общества

увлекались примитивизмом, футуризмом и беспредметничеством. Однако они отнюдь не определяли общую направленность искусства Татарии. Лучшие плакаты и произведения графики, созданные казанскими художниками в годы гражданской войны и в начале 20-х годов, были произведениями реалистическими. Они доходчивы и общепонятны.

После Октябрьской революции ведущими в Татарии оставались русские художники, хотя уже в 20-х годах в Казани начинают работать и некоторые национальные графики — Д. Красильников, Ш. Мухамеджанов, Б. Саидов и другие. Их рисунки и карикатуры помещали в журналах «Кзыл Яшляр» («Красная молодежь»), «Азат Хатын» («Освобожденная женщина»), «Чаян» («Скорпион»). Талантливыми художниками книги были Ф. Тагиров, создавший целый ряд интересных работ в области книжного оформления, и Осман Арсланов, исполнивший в 1926 году серию иллюстраций к собранию произведений татарского писателя и поэта-демократа Габдуллы Тукая. Эти иллюстрации привлекают меткостью социальной и психологической характеристики героев.

В 1920 году в Казани открывается 1-я Государственная выставка искусства и науки. В 1921 году была открыта 2-я Государственная выставка живописи, скульптуры и архитектуры. Вслед за этим Государственный музей Татарской АССР, созданный в 1919 году, устраивает одну за другой выставки работ современных московских, ленинградских и казанских художни-





181. И. Урядов. Этюд к картине «Переправа Чапаевской дивизии у Красного яра». 1938

ков — К. Юона, Е. Кацмана, Г. Верейского, А. Кравченко и других.

В создании филиала АХРР в Казани (1923) принимали участие московский живописец П. Радимов и А. Григорьев. В филиал вошли Г. Медведев, П. Беньков, В. Тимофеев, И. Князьков и другие. Эти художники способствовали укреплению реалистического искусства в Татарии и приобщению к нему молодых национальных творческих сил.

На выставках в Казани в 20-х годах ведущее место занимала живопись.

К числу живописцев старшего поколения принадлежали один из руководителей и основателей Казанской художественной школы Г. Медведев и его ученики по школе, окончившие затем Петербургскую Академию художеств, П. Беньков и Н. Фешин.

Особенно большим влиянием пользовался талантливый живописец и рисовальщик, ученик Репина по Академии художеств, удостоенный в 1916 году звания академика, Н. Фешин. Он проявил себя наиболее ярко в портретной живописи, где сказался его интерес к тонким и подвижным душевным состояниям человека. Большой жизненностью и теплотой отличается «Портрет отца» (1918, *илл. 179*), исполненный свободной, широкой кистью. Светлые поэтические образы были созданы Фешиным в женских портретах. В 1917 году

он написал большое полотно «Бойня». В этой композиции, как и в портретах, раскрылся своеобразный колористический дар художника, сумевшего найти неяркую, но выразительную цветовую гамму, с напряженными тональными переходами.

Прекрасным колористом был и Беньков. По окончании Академии художеств в 1909 году он вместе с Фешиным в течение многих лет преподавал живопись в Казанской художественной школе. В конце 20-х годов Беньков переехал в Узбекистан. В казанский период творчества художник занимается преимущественно пейзажной и портретной живописью. Он обращается к образам советских людей Татарии. Одновременно Беньков уделяет много внимания и театрально-декорационной живописи. В оформлении спектаклей «Тагир и Зугра», «Галиябану»<sup>36</sup> и других, отличавшихся звучностью колорита, проявилась со всей силой любовь художника к декоративным качествам живописи.

В портретной живописи Беньков сдержан в цвете, он целиком подчиняет декоративную сторону произведений задачам психологического раскрытия образа. Портреты татарского писателя Г. Ибрагимова, историка П. Траубенберга, татарского рабочего, старика татарина, старухи пряжи, жены подкупают естественностью и правдивостью передачи натуры. Выразительно и одухотворенно женское лицо с большими темными глазами в портрете жены художника. Волевой, сильный характер воплощен Беньковым в портрете Ибрагимова.

Над историческими и бытовыми композициями в 20-х годах много работал Г. Медведев, участвовавший



182. Ф. Сычков. Трактористки мордовки. 1938





183. К. Девлеткильдеев. Девушка башкирка в голубом. 1928





184. М. Джемал. Чабаны. 1934



185. Б. Урманче. Уголок старой Кадиевки. 1935

в дореволюционные годы на выставках в Казани главным образом этюдами.

Полотна Медведева на исторические темы: «Обстрел Казани с Верхнего Услона», «Взятие Казани», «Поход Стеньки Разина», картины, показывающие жизнь рабочих и кустарей: «Ткацкое отделение фабрики имени Ленина в Казани»<sup>37</sup>, «Кустари-тюбетейщики» — все это многофигурные композиции, отличающиеся достоверностью и конкретностью передачи всего изображаемого.

Стремясь глубже узнать быт народов Поволжья, Медведев много ездил по Татарии и соседним с ней Мордовской и Марийской автономным республикам. Так было создано полотно «Исследователь мордовского быта и языка М. Е. Евсеев за работой по собиранию мордовских песен и преданий»<sup>38</sup>.

Интерес к жизни народов Среднего Поволжья проявляют многие художники Татарии, члены ТатАХР. В Марийской республике, кроме Медведева, работали П. Радимов, А. Григорьев, В. Тимофеев, в Чувашской — В. Тимофеев, П. Байбарышев.

Ученик Бенькова и Фешина Тимофеев воспринял от своих учителей любовь к природе, он стремился к правдивой и в то же время красочной и поэтической передаче жизни. Ему особенно удавались этюды, в част-





186. С. Тавасиев. Защита Дигорского ущелья. 1928

ности пейзажи. В них он вводил человека и умел сохранить свежесть ощущения природы, добиться верности отношений в передаче света и цвета («Озеро Кагуэр», 1926). Своеобразную красоту народного праздника Тимофеев передал в картине «Марийская свадьба» (1929). Однако он, как и некоторые другие художники в 20-е годы, слишком увлекался этнографическими подробностями и особенностями старого народного быта. В этом отношении заметный перелом в творчестве художников Татарии произошел в годы первых пятилеток. Выезжая на новостройки и в колхозы, они пишут картины, портреты людей — создателей новой жизни. Н. Сокольский работает над полотном «На стройке». Тимофеев создает картины: «Строительство дорог в Чувашии», «Красноармейцы-комсомольцы за читкой газеты», «Красноармейская самодеятельность в Татарии»<sup>39</sup>; любовь художника к изображению яркой, праздничной народной толпы на фоне природы по-новому проявилась в его картине «Митинг в колхозе» (1940).

С середины 30-х годов художники Татарии работают над произведениями историко-революционного содержания, в частности, посвященными жизни и деятельности Ленина в Казани.

Начинают выступать первые национальные живописцы — талантливые художники Н. Валиуллин, написавший картину «Октябрьские дни в татарской деревне»



187 А. Хохов. На заводе. Лист из серии «Электроцинк». 1930-е годы



(1941), и Б. Урманче, проявивший себя главным образом в области портрета и пейзажа. Владея манерой свободного, сочного письма, Урманче создал в эти годы ряд тонко прочувствованных, лирических работ — «Уголок старой Кадиевки» (1935, илл. 185), «Ишимбаевские нефтепромыслы», «Шахта имени Ильича в Кадиевке» и другие. Он занимался и театральной живописью, широко используя традиции родного ему татарского прикладного искусства.

В графике, несколько отстававшей в 30-е годы от живописи, интересно творчество национального художника-иллюстратора Б. Альменова, создавшего в своих иллюстрациях к первому изданию собрания сочинений Шари́фа Кама́ла (1939) ряд психологически выразительных образов.

В начале 30-х годов появляются первые работы национального скульптора С. Ахуна. Наиболее значительны расположенные у входа на стадион «Динамо» в Казани «Теннисистка» и «Ядро метатель». Выполненные в несколько обобщенном плане, они отличаются выразительностью силуэтов. Из портретных работ Ахуна довоенных лет лучшим является бюст татарского поэта Хади Тахташа (1937).

В области театральной декорации в Казани в 20-х — 30-х годах много работал П. Сперанский. В своем творчестве он опирался на народное искусство края. Созданные им для оперных спектаклей декорации отличались красочностью; в них мастерски был передан архитектурный пейзаж. На выставках он выступал не только с театральными эскизами, но и с акварельными пейзажами.

В Союз советских художников Татарии, организованный в 1939 году, вошли представители всех основ-

ных видов изобразительного искусства. Заявляют о себе уже и национальные кадры зодчих: изящный павильон республики с майоликой, фонтанами в нишах строит на ВСХВ И. Гайнутдинов.

В автономных республиках Северного Кавказа освоение новых форм искусства проходило на первых порах медленно. Особенно затрудненно этот процесс протекал в наименее развитых до революции областях — в Кабардино-Балкарии и Чечено-Ингушетии, народы которых и после установления Советской власти в художественном творчестве долгое время не выходили за пределы традиционных для них ювелирного дела, художественного шитья, производства циновок и войлочных ковров.

В Кабардино-Балкарию еще до революции приехал воспитанник Петербургской Академии художеств М. Алехин. В 20-е годы он работает над портретами («Портрет племянницы», «Автопортрет»), пейзажами, создает ряд композиций из жизни пионеров. Много труда и энергии отдал собиранию художественных сил этой республики и подготовке молодых национальных кадров живущий в Нальчике с 30-х годов Н. Гусаченко (окончил Киевский художественный институт), автор декоративных по цвету пейзажей, натюрмортов, а также серии портретов знатных животноводов и коневодов республики. С 1937 года в средних школах Нальчика преподает воспитанник Харьковского художественного училища И. Балицкий, творческая деятельность которого развернулась несколько позже.

К концу 30-х годов в республике сложился творческий коллектив в основном русских живописцев. Его силами в Нальчике была открыта первая в истории Кабардино-Балкарии художественная выставка (1940), на которой участвовали и мастера народного декоративно-прикладного искусства и самодеятельные художники.

В Чечено-Ингушетии в 20-е—30-е годы выделяются два национальных художника. Один из них Х. Ахриев — воспитанник Строгановского художественно-промышленного училища. Он создает монумент борцам революции для одного из селений республики и произведения малой пластики — барельефы на медальонах из слоновой кости. Скульптор по образованию, он работает не только в этой области, но и пишет акварелью пейзажи Ингушетии, композиции на исторические и историко-революционные темы. Другой чечено-ингушский художник-живописец Г. Даурбеков, учившийся в Ленинграде во Вхутеине, создал большое полотно «Похороны революционера», получившее одну из премий на краевой художественной выставке 1935 года.

Развитие искусства республик Северного Кавказа протекало в обстановке тесного творческого содружества и взаимодействия. Именно в эти годы стало обычаем устройство краевых межреспубликанских выставок, обсуждение их в печати, на встречах и совещаниях художников<sup>40</sup>. На этих выставках можно было заметить некоторые особенности освоения живописи, графики и скульптуры разными народами Северного Кавказа: в искусстве Северной Осетии и Кабардино-Балкарии значительное место занял пейзаж, художники Дагестана тяготели к сюжетно-тематическим композициям, Осетия и Дагестан проявили себя и в скульптуре.







189. М. Терентьева. Кочевье. 1936

В Северной Осетии и Дагестане развитие изобразительного искусства шло более интенсивно. Теснее, чем у других народов Северного Кавказа, были здесь связи с передовой русской культурой второй половины XIX — начала XX века, особенно с литературой и театром, и это сказалось в первые же послереволюционные годы. Молодое осетинское советское искусство опиралось также на реалистические традиции, заложенные в прошлом веке поэтом и художником Коста Хетагуровым, живописное творчество которого развивалось под непосредственным воздействием демократического русского искусства.

В советские годы эти традиции нашли продолжение в творчестве М. Туганова, активного участника КавРОСТА, автора многих рисунков для «Окон РОСТА», распространявшихся среди народов Горской республики. Глубоко знающий историческое прошлое, нравы и обычаи Осетии, Туганов создал обширную серию полотен «Уходящая Осетия», цикл историко-революционных картин («Расстрел 13 комиссаров меньшевиками

в 1920 году» и другие), рисунки и иллюстрации к «Осетинским нартским сказаниям». Для этих серий характерны драматизм ситуаций, эмоциональность образов, решенных порой наивно и упрощенно, но всегда национально-самобытных.

Заметное место в искусстве Осетии занимает пейзажная живопись работающих в республике русских художников: талантливого акварелиста, постоянного участника выставок в Ростове и Орджоникидзе Г. Пятибратова, писавшего не только пейзажи, но и акварели, посвященные труду шахтеров, В. Красикова, П. Блюме и других.

В 20-е годы выступил способный осетинский гравер Сократ Кусов, рано умерший, так и не успевший завершить в Ленинграде художественное образование. Кусов вырезал на дереве и линолеуме буквы и рисунки для осетинского букваря, орнаменты для украшения книг.

Прочные основы для развития осетинской советской графики были заложены творчеством А. Хохова. Воспитанник Е. Кругликовой и П. Шиллинговского по



ленинградскому Вхутеину, воспринявший у своих учителей высокую графическую культуру, он создает на протяжении 30-х годов серию миниатюрных по размерам офортов под названием «Моя Родина», изображающих памятники древнего зодчества и природу Северной Осетии, а также серию автолитографий и офортов, посвященных заводу «Электроцинк» (илл. 187).

Большую роль в развитии скульптуры Северной Осетии сыграла народная самодеятельная пластика. После революции среди горцев Осетии появляется целая плеяда народных ваятелей — это С. Едзиев, И. Тезиев и многие другие, создававшие не только скульптурные бюсты, но и сложные скульптурные композиции. В 30-е годы выступает семья талантливых скульпторов — братьев Дзантиевых. Даут Дзантиев — воспитанник ленинградского художественного вуза. Ему принадлежат композиции «Горцы у гроба В. И. Ленина», «Новая Осетия» и другие. Инал Дзантиев — автор одного из первых памятников К. Хетагурову, а также скульптуры «Горцы оплакивают смерть Серго Орджоникидзе» и других. Особой творческой активностью отличался продолжавший плодотворно работать и в последующие годы Александр Дзантиев, исполнивший памятник Коста Хетагурову, установленный в рабочем поселке Бесланского майсового комбината, рельеф «Серго Орджоникидзе на Кавказе», бюст А. С. Пушкина и другие произведения.

Как самодеятельный скульптор начал творческую деятельность выдающийся ваятель Северной Осетии С. Тавасиев, окончивший в 1927 году ленинградский Вхутеин. Участник гражданской войны на Северном Кавказе, он посвящает ей свои первые горельефы



190. Из иллюстраций к книге «Чавчувенские и нымыланские сказки». 1930-е годы. (Коллектив корякских художников.)

«Защита Дигорского ущелья» (1928, илл. 186) и «Борьба горцев за Советскую власть» (1934). В этих произведениях Тавасиев выступает художником героической темы, оставшейся и впоследствии ведущей в его творчестве.

Наличие в Северной Осетии в конце 20-х годов сильного по тому времени творческого коллектива сделало возможным создание в 1928 году Владикавказского филиала АХРР. Успешно участвуя в первой Олимпиаде искусств горских народов, художники Северной Осетии получают несколько премий (Туганов, Хохов, Тавасиев). Они живо откликаются на революционные праздники и юбилеи. В конкурсе на памятник Коста Хетагурову, объявленном в связи с тридцатилетием со дня смерти поэта, приняли участие не только скульпторы, но и графики. Упомянутый выше памятник Коста по удостоенному первой премии проекту Инала Дзантиева был установлен на родине поэта. Памятник поэту по проекту Хохова, получившего вторую премию, предполагалось соорудить в столице Юго-Осетии. Активное участие приняли осетинские художники в проведении в 1937 году пушкинских дней, а двумя годами позже во всенародном праздновании восьмидесятилетия со дня рождения Коста Хетагурова.

В советские годы продолжают развиваться традиционные для Осетии виды народного прикладного искусства — резьба по дереву и камню, художественная обработка металла, вышивка. Веками выработанные формы народные умельцы постепенно пробуют применять к условиям современной жизни. Первые попытки соединить национальные традиции с новыми потребностями жизни наблюдаются и в начавшей развиваться с 30-х годов молодой осетинской архитектуре.

В Дагестане, некогда называемом «страной адата, корана и кинжала», вплоть до революции прочно сохранявшем патриархально-феодальный уклад жизни, власть суровых законов гор была особенно сильна. Но с развитием культурной революции, охватившей самые глухие и отдаленные уголки, отступают социальные и религиозные запреты, многие века тяготевшие над сознанием горцев, исчезает культурная замкнутость и разобщенность народов Дагестана.

При Советской власти возрождаются древние виды народного прикладного искусства. Особенно заметно было оживление в области художественной обработки металла. Главный центр этого ремесла — аул Кубачи. Мастера работали над все более разнообразными предметами быта (илл. 201), в традиционные кубачинские изделия вводили сюжетные композиции, революционные эмблемы. Мотивами, почерпнутыми из современной действительности, обогащается орнамент дагестанских ковров, а также изделий других видов народно-прикладного искусства.

С середины 20-х годов в Дагестане начинают развиваться живопись, скульптура и графика. Большую роль в этом сыграла творческая деятельность выдающегося русского художника Е. Лансере. Живя в Дагестане в 1917—1920 годах, в период борьбы горских народов за власть Советов, он запечатлел эти события в серии многочисленных рисунков («Сдача Гимр Советской власти», «Пора за работу — начать новую жизнь» и другие), публиковавшихся в большевистской газете «Тан-Чолпан» («Утренняя звезда»). Лансере делает зарисовки с натуры во время I съезда Советов народов



Дагестана, исполняет портреты дагестанских революционеров, в частности Али Магомеда Дахадаева, с которым был связан узами личной дружбы. Организовав в Махачкале в 1918 году рисовальные курсы, Лансере стал учителем молодых национальных художников<sup>41</sup>.

Развертывается деятельность первых дагестанских художников М. Джемала, Х. Аскар-Сарыджа, Ю. Моллаева, М. Юнусилау, а также Д. Капаницына — уроженца Дербента и москвича Н. Лакова. Силами этих художников в 1933 году была организована первая Вседагестанская художественная выставка. Проходят также их персональные творческие отчеты. Все они представляют искусство Дагестана на краевых художественных смотрах 30-х годов. Горячо откликаясь на культурные начинания Советской власти, художники участвуют в важнейших из них, например в литературно-художественных экспедициях в горы. Они создают ценную по исторической, документальной точности художественную летопись жизни Дагестана.

Накопленный в этих поездках материал художники претворяют затем в большие законченные произведения. Социалистическое переустройство жизни горских народов — главная тема творчества первого национального живописца М. Джемала, учившегося сначала в Ленинграде, а затем в Тбилисской Академии художеств у Лансере. Путешествуя с литературно-художественной экспедицией в горы в 1932 году, он исполнил с натуры серию портретов горцев-ударников, затем работал над портретом народного поэта Дагестана — Сулеймана Стальского и другими. Для его полотен «Чабаны» (1934, *илл. 184*), «Первое мая в ауле» характерны динамика и смелость композиционных решений, декоративность цвета, иногда немного условного, восходящего к народному искусству. Тематические полотна создают в эти годы Юнусилау, Моллаев и другие художники.

Заметный вклад в искусство Дагестана этих лет внес Лаков. Начиная с 1928 года он ежегодно бывает в Дагестане. Неутомимый художник-корреспондент, Лаков создает обширную серию графических портретов красных партизан, делегатов I Северокавказского съезда женской молодежи, народных поэтов Дагестана. Своего рода художественным репортажем о жизни республики были и его многочисленные рисунки «Праздник на Гергебильстрое», «Чабан», «На горных пастбищах» и многие другие, помещенные на страницах местных газет.

На материале современности развивается и молодая дагестанская скульптура, зачинателем которой выступает Х. Аскар-Сарыджа, ученик А. Матвеева. Аскар-Сарыджа работает в монументально-декоративной и портретной пластике — «Шахтер» (1936), «Чабан» (1937), создает бюсты дагестанских революционеров М. Дахадаева и У. Буйнакского (оба в 1930 году).

Наиболее интересное решение образа человека скульптор дал в полных гордого спокойствия фигурах «Колхозницы» и «Чабана» для павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года, а также в изящном и музыкальном по ритму рельефном фризе на фасаде павильона Казахской ССР.

Большая творческая активность народа проявляется в 30-е годы в широком развитии самостоятельной скульптуры. Опираясь на древние традиции камнерезов, народные скульпторы Магомед Муртазалиев, Халил



191. М. Кичигин. Важенка с теленком. 1935

Мусаев и многие другие высекают бюсты и статуи руководителей Советского государства, воздвигаемые на улицах и площадях аулов.

У большинства народов Севера и Сибири до Октября и в первые послереволюционные годы изобразительное искусство существовало как украшение одежды, утвари, жилища.

В искусстве охотников и рыболовов крайнего европейского севера, крайнего севера Сибири и Приамурья — саами, ненцев, манси, хантов, юкагиров, чукчей, ительменов, коряков, алеутов и других — по-прежнему процветают аппликации из меха и тканей, вышивка, резьба по дереву и кости. В обиходе земледельцев и скотоводов — горноалтайцев, хакасов, шорцев, а также бурятов, эвенков, якутов бытуют войлочные и деревянные изделия, чеканка и чернение по металлу, тиснение по коже, скульптура из агальматолита, дерева и кости.

Особенное значение в новой истории этих народов имели 30-е годы, когда совершился массовый переход к оседлости, появилась письменность, наладилась связь с отдаленными районами и там возникли многочисленные очаги просвещения — культбазы, школы, клубы, красные яранги и красные чумы. К этому времени относится появление национальной интеллигенции<sup>42</sup>.

В конце 20-х — начале 30-х годов значительно оживляются художественные промыслы, существовавшие в Якутии и на Чукотке. На Чукотке возникают многочисленные мастерские (в Уэлене, Дежневом, Наукане, Чаплине и других местах), объединяющие искусных резчиков по кости, создаются школы, готовящие молодых художников<sup>43</sup>.

В искусстве народов Севера и Сибири усиливается изобразительное начало. Все более распространенным становится изображение животных, птиц и человека, что можно видеть в орнаментальных мотивах и в круглой пластике коряков (*илл. 191*), юкагиров, ительменов, алеутов, эвенков (*илл. 188*). У ненцев и других народов появляются картины-панно (*илл. 189*), аппликационные и расшитые ковры. Манси, эвенки, ханты





192. Ф. Модоров. Ненецкий волостной исполком. 1925

и особенно чукчи переходят от изображения традиционных охотничьих сенок к созданию пространственного рисунка, воплощающего темы новой жизни, иллюстрирующего национальный фольклор. Произведения отдельных мастеров, посвященные тем или иным юбилеям, героической челюскинской эпопее и народным празднествам, выходят за рамки домашнего обихода, приобретают общественное значение.

В искусстве чукотских резчиков к середине 30-х годов удивительно широкой и жизненной становится тематика гравированных рисунков и скульптуры. Здесь и «Звери тундры» и своеобразные автобиографические сюжеты, вроде «Я поймал рыбу», «Сдаю пушнину», здесь «Панорама Уэлена», сценки «В конторе кооператива», «Кино», «Отчет председателя колхоза» и другие.

На редкость одаренный и разносторонний мастер Вуквол создает поэтическую легенду о том, как чукчи в своем краю вечных льдов под сполохами северного сияния принимают дорогого гостя — Ленина (илл. 206). Позже Вуквол исполняет для одного из павильонов на ВСХВ портал из пластмассы, украшенный подце-

ченным гравированным рисунком, и это знаменует попытку перейти к крупным декоративным формам.

Следует отметить, что развитие изобразительного элемента ощутимо не только у народов, ранее тяготевших к рисунку или скульптуре (как якуты, чукчи, алтайцы, тувинцы и т. д.), но и у народов, прежде не знавших рисунка или прибегавших к нему крайне редко (например, у ненцев, нивхов, эвенков). Характерно в этом плане обращение к иллюстрированию произведений национальной литературы и фольклора. Так, писатели ненец Н. Вылко и эвен Н. Тарабукин в 20-е — 30-е годы иллюстрируют свои рассказы. Многочисленны подобные работы у коряков (илл. 190), эвенков. К лучшим произведениям такого рода относятся и рисунки Вуквола к «Сказкам чаучу» (1940).

Приведенные факты — свидетельство нового активного отношения народов Севера и Сибири к жизни и к искусству. Любопытным и немаловажным фактом было и выдвижение из безымянной массы народных умельцев первых известных мастеров. Однако в рассматриваемое время станковое изобразительное творчество у





193. В. Попов. Осень в Карелии. 1937

них еще не обособилось от декоративно-прикладного искусства. Деятельность художников-станковистов здесь еще редкое явление. На Алтае таким исключением было творчество известного в Сибири пейзажиста Г. Гуркина, ученика И. Шишкина, и талантливого, рано умершего Н. Чевалкова, автора красочной картины «Алтайцы на Телецком озере» (1926). У коми-пермяков был свой яркий живописец П. Субботин-Пермяк. Он окончил Строгановское училище и за небольшой срок (с 1917 по 1923 год) создал целый ряд произведений, посвященных его народу, серию рисунков «Пермяки», картины «Песнь Перуну» (1917), «Красный праздник» (1920) и другие.

Таким же исключением было и творчество ненца с Новой Земли И. Вылко (Тыко Вылко), с помощью полярного исследователя В. Русанова поступившего в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1910 году. Училища он, к сожалению, не окончил.

Бессменно работая на Новой Земле председателем островного Совета, Вылко не оставлял живописи. Он создал в 30-е годы картины: «Ледник», «Губа Белужья» и другие. В полотнах Вылко со своеобразным лаконизмом передана объемность фигур и предметов.

У коми-зырян единственным в те годы художником был В. Поляков (Коми АССР). По образованию график довольно узкого профиля (обложка, заставки, титул, шрифты), он был еще и оформителем празднеств и выступлений агитбригад, плакатистом, карикатуристом в газете, педагогом в школе, организатором кружка самодеятельных художников, украшавших значительную долю выпускаемых в республике книг и брошюр. В конце 30-х годов благодаря притоку художественных сил в Сыктывкар Поляков получает возможность сосредоточиться на оформлении и иллюстрировании книг. Лучшими среди его работ являются рисунки к



«Цусиме» А. С. Новикова-Прибоя, к «Огню» Анри Барбюса и особенно удавшееся ему оформление к сборнику «Вишерские песни и сказки» (1939). Мотивы орнаментов, характер изображения птиц и животных заимствованы для этой книги из народного творчества и разработаны просто и изящно. Сама гамма использованных здесь оливково-зеленых, красных, желтых и белых красок близка народному искусству.

С первых же шагов художественная жизнь автономных республик многочисленными нитями оказалась связана с жизнью всего советского искусства, с художественными школами Москвы, Ленинграда, Иркутска, Омска и т. д., с крупнейшими творческими коллективами страны и отдельными художниками. Особенно тесны в эти годы связи ленинградцев с Карелией, иркутян с Бурятией, москвичей Ф. Модорова — с Сыктывкарсом и В. Беляева — с Якутией. Модоров в поездке по Коми-Зырянскому краю в 1925 году и по Ненецкому национальному округу выполнил серию острых карандашных портретов и картин, запечатлевших новый социальный типаж (илл. 192). Беляев, кроме живописных полотен, создал для ЯКГИЗа серию плакатов и открыток на темы жизни республики.

В целом можно сказать, что малоизвестные прежде виды изобразительного искусства — станковая живопись, графика и скульптура — быстрее развиваются у карелов, якутов, бурят в таких ставших крупными культурными центрами городах, как Петрозаводск, Якутск, Улан-Удэ.

Еще в годы гражданской войны при Петрозаводском губнарообразе были организованы подотделы искусств, участвовавшие в проведении в Карелии знаменательных начинаний Советской власти в области культуры и просвещения. Секция ИЗО выполняла плакаты, лозунги, диорамы, устраивала лекции и выставки.

Секция эта способствовала возникновению очагов художественного образования — областной государственной промышленной столярной, резной и чеканной мастерской в Петрозаводске, вышивальной мастерской

в селе Ладве, камнерезных в Тиверии и Белой Горе. Петрозаводская мастерская открылась 1 мая 1919 года, имела классы рисования, живописи, черчения, скульптуры, чеканки по металлу, резьбы по дереву<sup>44</sup>. Организаторами и руководителями ее были русские художники В. Попов — живописец, воспитанник Петербургской Академии художеств и К. Собакин — скульптор-чеканщик, окончивший Центральное училище технического рисования Штиглица.

Временно прерванная гражданской войной деятельность художественных кружков и студий после ее окончания вновь возобновляется, причем не только в Петрозаводске, но и в новых промышленных центрах — Кондопоге, Ухте и некоторых других городах. Позднее из них формируются две студии — Петрозаводского дома народного творчества (1936) и Дома пионеров (1938), воспитавшие целое поколение карельских художников. Значительную роль в развитии искусства и интереса к нему начинает играть краеведческий музей Петрозаводска.

В 30-е годы возникает первое творческое объединение художников Карелии — Оргкомитет ССХ (1932), появляются первые посвященные Советской Карелии произведения живописи, графики, скульптуры, устанавливается дружба между карельскими и ленинградскими художниками. Скульптор М. Манизер создает для Петрозаводска памятники В. И. Ленину (1933) и С. М. Кирову (1938); живописцы А. Жаба, П. Бучкин, А. Кудрявцев и особенно уроженец Петрозаводска А. Кацеблин не только пишут картины на карельские темы, но и помогают организации студий, конкурсов, выставок и т. п. Полотна Кацеблина затронули особенно широкий круг тем («Взятие Кимасозера», 1932; «Лыжный рейд красноармейцев в Карелии», 1933, илл. 195; «Нива ГЭС», 1936 и другие).

Заметный след в местной художественной жизни оставил своими работами немецкий прогрессивный художник Г. Фогелер, побывавший здесь в 1928 и в 1934 годах и остро почувствовавший перемены, которые внес социализм в жизнь края. Фогелеру принадлежат сделанные с натуры мастерские зарисовки цветными карандашами и небольшие холсты, представляющие собой как бы монтаж отдельных сценок-кадров, посвященных будням новостроек Карелии.

Постепенно привычным явлением в жизни Петрозаводска становятся художественные выставки.

Устраиваются тематические выставки, как, например, «Карелия в изобразительном искусстве» (1934), «Выставка картин на карельские темы» (1936); персональные (М. Гурвича, Г. Фогелера, В. Попова, А. Кацеблина и других) и, наконец, почти ежегодные, выявляющие местные художественные силы выставки-конкурсы, на которых экспонировались произведения живописи, скульптуры, графики, изделия народных промыслов и театральное искусство. Свидетельством несомненных успехов художников Карелии явилась выставка карельского искусства, экспонированная в Ленинграде (1937).

Наибольший интерес в данный период развития карельского искусства представляет деятельность живописца В. Попова и скульптора Ю. Раутанена.

Ученик Репина, русский художник Попов еще до революции посвятил свое творчество Карелии. Окончательно поселившись в 1919 году в Петрозаводске, он



194. Ю. Раутанен. Сплав леса. 1935—1936





195. А. Кацеблин. Лыжный рейд красноармейцев в Карелии. 1933

активно участвует в местной художественной жизни, неустанно заботится о развитии художественного образования в Карелии. Попов — автор реалистических портретов. В его картинах 30-х годов появляются большая динамичность, смелые красочные сочетания («Осень в Карелии», *илл. 193*); порой в его пейзажную живопись проникает тема труда («Тракторная лесовозка»), что характерно для советского пейзажа этих лет в целом.

Резчик по дереву Раутанен — финский политический эмигрант, связанный с рабочим движением многих западных стран, — обрел в Карелии вторую родину. Приехав в 1932 году в этот край, Раутанен проявляет глубокий интерес к его революционному прошлому и национальным обычаям. Образ народных сказителей с большой любовью воплощен им в рельефе «Рунопевцы» (1936). Вдохновляют Раутанена и трудовые дела карельского народа (рельефы 30-х годов «Ударная бригада в лесу», «В дозоре», «Сплав леса», *илл. 194* и другие). Любовное выявление материала, несколько архаичная кулисность построения рельефа — характерные особенности его манеры.

В конце 30-х годов коллектив карельских художников пополняется молодежью. Это окончившие высшую школу живописцы М. Зайцев, Г. Стронк и график З. Львович, а также воспитанники художественных студий

Петрозаводска — О. Бородкин, С. Юнтунен, К. Буторов и другие. В 1940 году в республике создается Союз советских художников.

Больших успехов в 30-е годы достигает народное декоративно-прикладное искусство Карелии. Из всех его видов наиболее развитым остается искусство вышивки, широко бытующее в народе и издавна принадлежащее к основным художественным промыслам Карелии. Карельскую вышивку отличают своеобразная геометризация растительных и фигурных орнаментов, сочная контрастность узора по отношению к фону, стойкость старинных художественных мотивов и техник.

Особенной известностью пользуется так называемая заонежская вышивка — тамбур по сетке белыми нитками по белой ткани (*илл. 202*). Ажурная перистость ее и мерцающая белизна напоминают узоры инея.

В 1929 году старые кустарные мастерские, основанные в 1907 году, сменяет созданная под Шуньгой артель «Хашезерская вышивка». К 1940 году артель насчитывает свыше 400 мастериц. Помимо полотенец, салфеток, скатертей, здесь выполняют большие панно и занавеси со сложными композициями, в создании которых принимают участие художники-профессионалы В. Агапов, Н. Родионова. В 1941 году для ВСХВ артелью было создано 17 тематических панно (вышивальщицы М. Байкова, Д. Дмитриева, Е. Лазарева, А. Костина).



Другим, успешно развивающимся в 30-е годы промыслом является художественная обработка дерева. Потребность в таких изделиях все растет в республике, тогда как до революции народные умельцы в поисках работы уезжали далеко за пределы родного края. Карельской и волнистой березой украшены Петрозаводский дом пионеров и гостиница «Северная», широко входит в народный быт продукция этого ремесла в виде шкатулок, бюваров, чернильниц, портсигаров и т. д. В 1935 году в поселке Великая Губа Заонежского района организуется артель-школа «Карельская береза». Возглавил ее старейший мастер С. Синявин. В конце 30-х годов изделия лучших мастеров А. Гайдина, Е. Ключина, С. Синявина, как и лучшие работы вышивальщиц, становятся известны и за пределами СССР.

В Якутии в советское время сохраняются и развиваются основные отрасли народного декоративно-прикладного искусства — ювелирное дело, художественная обработка дерева, кости, бересты, вышивка. По-прежнему богатая изобретательность народных мастеров проявляется в редком изяществе и четком рисунке несложных национальных орнаментов, в тонкости сочетаний красных, черных, голубых и лимонно-желтых тонов на узорах якутских вышивок и аппликаций или в скромной гамме черных, белых и охристых оттенков берестяных и деревянных изделий, плетенных из конского волоса ковров.

Резьба по кости, переживавшая упадок в начале XX века, возрождается в конце 30-х годов.

Профессиональное станковое искусство в Якутии почти не имеет традиций, если не считать деятельности заезжих художников и местных любителей. Однако важно отметить богатые традиции декоративно-при-

кладного искусства, яркого, насыщенного сюжетными рисунками и композициями. Несомненно, что эта особенность якутского народного искусства в значительной степени определила сравнительно быстрый рост кадров национальных живописцев, графиков и скульпторов.

В Советской Якутии уже с самого начала 20-х годов немногочисленные художники-самоучки — представители местной русской интеллигенции деятельно работают в издательствах, музеях, театрах. В 1928 году в Якутске создается филиал АХР.

В том же году краеведческий музей организует большую передвижную выставку работ сибирских художников, посвященную жизни народов Якутии в советское время.

С музеем тесно связано имя старейшего художника Якутии И. Попова<sup>45</sup>. Его картины и рисунки, созданные главным образом для тематических экспозиций музея, иллюстрируют дореволюционный быт края («Якутский шаман», 1928 и другие), связанные с Якутией историко-революционные события, ее современную жизнь («Внутренность якутской урасы и юрты», 1928; «Строительство школы в Итык-Келе», 1937 и другие). Большинство работ Попова тяготеет к художественной документации. Они выполнены в тщательной, несколько сухой манере. Однако в некоторых из них («Ковер тайги», «Теленок», обе 1926 года) чувствуется поэтическое восприятие жизни и природы. К ним относится и выразительный портрет народного певца — олонхосута Табахырова (1930). В иссушенном, покрытом сетью морщин лице, в больших глазах и светлой улыбке народного поэта художник раскрыл добрую, доверчивую душу, не ожесточенную тяжело прожитой жизнью. Интересен исторический пейзаж Попова «Якутск в XVII столетии» (1928, *илл.* 196),







197. П. Романов. Алексеев на коне. 1940

восстанавливающий облик почти исчезнувших в наше время построек.

Творческому пути Попова близок путь самодеятельного художника М. Носова, этнографа по образованию. Носов иллюстрирует журналы, учебные пособия, создает картины. Наиболее значительно полотно Носова «В юрте бедняка» (1936).

Активно участвует в художественной жизни Якутска — в работе театра, музея и т. д. вышедший из самодеятельности живописец В. Кандинский. Помимо событий гражданской войны, он одним из первых пытается отразить новое в жизни молодой республики — выполняет серии рисунков: «Якутская ГЭС»,

«Строительство кожевенного завода» (начало 30-х годов) и другие; но к лучшим работам художника относятся лирические этюды природы.

В 30-е годы начинают творческий путь первые национальные художники П. Романов и Г. Туралысов.

Биография Романова характерна для поколения, вступившего в жизнь в годы революции. Посланный учиться по путевке комсомола, в 1934 году он оканчивает Московский институт изобразительных искусств. На родине Романов становится главным художником ЯкГИЗа, оформляет в 30-е годы почти всю печатную продукцию республики. Его плакаты, иллюстрации, газетные зарисовки наглядно отражали превращение



отсталой дореволюционной Якутии в социалистическую республику.

Работа над иллюстрациями и оформлением оперы на темы якутского фольклора пробудила у Романова интерес к созданию живописных полотен, перекликающихся с народной поэзией. Это можно видеть уже в первой его картине «Витязь с невестой» (1938). В дальнейшем Романов посвящает свои произведения легендарным красным партизанам Сибири. Этим его образам также присуща своеобразная фольклорность. Такова его картина «Алексеев на коне» (1940, *илл.* 197) — всадник, полный удали и отваги, мчащийся на коне, словно распластавшемся в воздухе.

Деятельность другого национального художника Туралысова протекает в стенах Якутского музыкального драматического театра имени П. Ойунского. С этим театром, не менее чем с музеем и издательством, связана культурная жизнь Якутии. Вокруг него группируются молодые писатели и художники, в его студии получают подготовку коллективы колхозных театров, при нем создается изомастерская. На формирование Туралысова значительное влияние оказала также творческая командировка 1937 года в Москву, где он работал под руководством большого мастера сцены Ф. Федоровского.

Среди оформленных Туралысовым спектаклей много произведений русской драматургии («На дне» М. Горького, 1927; «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, 1931 и другие) и, конечно, новой якутской («Сасыл-сысы» В. Горяева, 1931; «Айал» и «Кузнец Кюкюр» Д. Сивцева-Омоллоона, постановки 1934 и 1936 годов). Более всего ему удается оформление пьес, посвященных родному краю, особенно на темы якутского фольклора. Художник передает особенности и уклада народной жизни и пейзажа якутской тундры, исполненного своеобразной поэтичности.



198. Ц. Сампилов. Пастух. 1927

Завершается довоенный период развития изобразительного искусства в этой республике созданием в 1940 году Союза советских художников Якутии.

В Бурятии издавна были известны резьба по дереву и кости, обработка цветных камней, кожи и войлока, узорная вышивка и аппликации. Топоры, седла, мотыги, ружья, сбруя, пояса, охотничьи ножи, изделия из глины и прочая утварь покрывались искусным узором, в котором мотивы геометрического и растительного орнамента органически переплетались с так называемым «звериным».

Широко распространены были изделия из металла, чеканка и гравировка по серебру и золоту. В этой традиционной области бурятские мастера достигли больших успехов.

В искусстве монументальном художников связывали каноны и требования буддийского культа.

После Октября меняется уклад жизни народа, возрастает интерес бурят к реалистической живописи, скульптуре, графике.

Появлению в республике станкового изобразительного искусства во многом способствовало наличие в Бурятии богатых традиций народного творчества, а также влияние передового русского искусства. 20-е годы — годы становления культуры Советской Бурятии, формирования национальной интеллигенции. Графики находили применение своим силам в первую очередь в области агитационного и сатирического рисунка для газет и плакатов. В живописи того времени сильна была тенденция к этнографизму, изображению прошлого бурятского народа — его быта, обычаев, обрядов (А. Хангалов — «Кыренский дацан», 1926; Р. Мэрдыгеев — «После жертвоприношения», «Тайлаган», 1925; И. Дадурев — «Уходящий быт», «Буха-Ноён» и другие). Однако коренные преобразования, происходившие в жизни Бурятии в те годы, постепенно все больше и больше привлекают к себе внимание живописцев.

Основным ядром Союза художников Бурятии, созданного в 1933 году, были приехавшие в Улан-Удэ в конце 20-х — начале 30-х годов воспитанники Иркутского художественного техникума Г. Павлов, А. Окладников, Е. Неволлина, Р. Мэрдыгеев, И. Аржиков, А. Ажигиров. Ведущая роль в этом коллективе принадлежала Ц. Сампилову.

Творческая биография Сампилова близка судьбе многих советских национальных художников его поколения.

Цыренжап Сампилов родился в 1893 году в улусе Домно-Еравна, ныне Еравнинского аймака. В течение многих лет он был пастухом, батрачил, работал на угольных копях и рудниках. Еще будучи пастухом Сампилов вырезал из дерева изображения животных.

В 1918 году, работая чернорабочим в Чите, он начинает заниматься в студии, организованной скульптором И. Жуковым, затем в 1919—1920 годах посещает вечерние классы Художественно-промышленной школы. Позже, уже приобретя известность как художник, Сампилов провел два года в московском Вхутеине (1928—1930). Начиная с 20-х годов он является участником всех республиканских и ряда московских художественных выставок, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года и других.





199. Ц. Сампилов. Любовь в степи. 1925—1927

Живой, деятельный, Сампилов наряду с художниками Окладниковым, Павловым, Невוליной много работает над иллюстрированием и оформлением книг, журналов, газет, выступает с карикатурами. Им были оформлены первые буквари и учебники на родном языке.

Наделенный острым чувством современности, Сампилов еще в 20-х годах обратился к темам нового быта, к жизни своей республики. «Любовь в степи» (1925, илл. 199) — одно из лучших жанровых полотен Сампилова. Все в картине правдиво и привлекательно: и образы радостных влюбленных, едущих по бескрайней степной шире, и спокойный пейзаж с виднеющимися вдали постройками и пастбищами, полный тишины, воздуха и света, но главное в ней — необычайно яркое ощущение полноты человеческого счастья, наслаждения привольем. Уже в этом раннем произведении проявилось ценное качество художника — умение привести к органическому единству образ человека и пейзаж.

С юности любивший изображать животных, Сампилов уделяет им немало внимания и когда изображает труд бурятских пастухов («Пастух, 1927, илл. 198) и

табунщиков («Рысистые табуны», 1938; «Колхозная ферма», 1939 и другие).

На протяжении ряда лет работал художник над композицией «Арканщик». Последний ее вариант относится к 1940 году. Полный риска труд арканщика, требующий большой меткости, храбрости, выносливости, был хорошо знаком Сампилову.

В картине живо передано стремительное движение всадника, готового в любой момент набросить аркан на голову бегущей лошади.

Роль Сампилова в развитии искусства республики очень велика и в рассматриваемый период и позже, в 40-е и 50-е годы.

Жанровая картина, посвященная современности или прошлому бурятского народа, заняла значительное место в творчестве А. Тимина. Уже в ранних полотнах художника «Колхозная вечеринка», «Сбор ясака» и других заметно внимание к человеческому характеру, народному быту. Тимин выступает не только как живописец, но и как театральный декоратор и скульптор. С 1940 года он главный художник Государственного театра оперы и балета в Улан-Удэ. Первые его опыты





200. Ц. Цыбиков. Бурятские ножи в серебряной чеканной оправе.  
С огнивом — 1922, без огнива — 1940

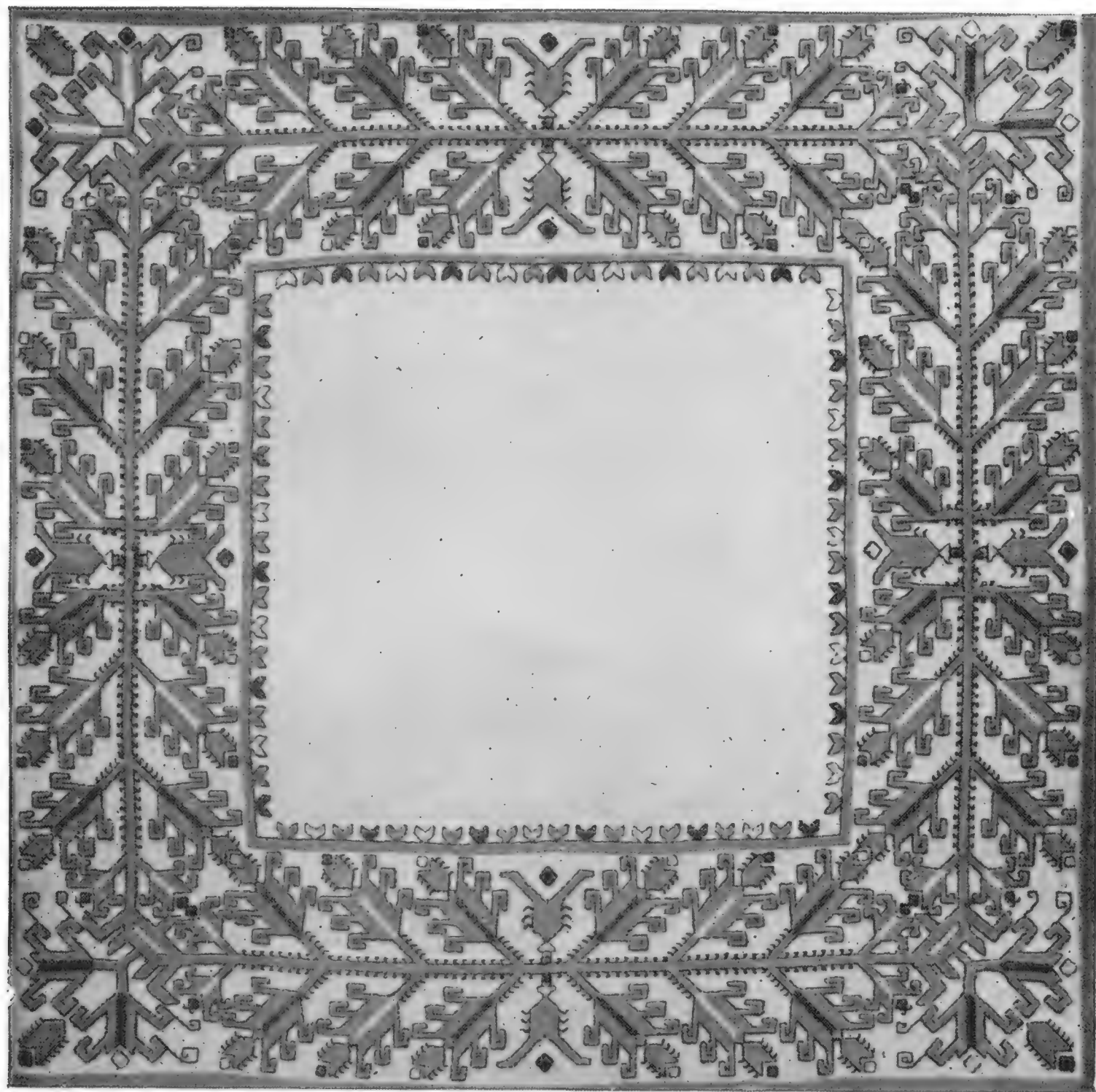


201. Кубачинская серебряная сахарница с чернью и гравировкой.  
1937



202. Карельская вышивка — тамбур по сетке





203 В. Носкова. Чувашская вышивка. 1938



204. Удмуртская вышивка



205. Ш. Дашиев. Панно «Белки». Резьба по дереву 1940



в области скульптуры — портретные бюсты М. Горького (1937) и С. Лазо (1939).

Талантливый живописец бурят Г. Павлов начал свою творческую деятельность в Улан-Удэ в качестве иллюстратора книг и декоратора в Музыкальной драме. Однако его влечет и к живописи, а именно — к портрету. В этой области художник добился первых творческих успехов. Его «Портрет заслуженного артиста республики Ч. Г. Генинова» (1938) привлекал безыскусственностью решения образа, мягкостью колорита, построенного на сочетании голубовато-серых тонов.

А. Окладников принадлежит к старшему поколению живописцев республики. Он известен как автор сюжетно-тематических полотен, портретов, пейзажей, картин бытового жанра. Одно из лучших произведений Окладникова — картина «Декабрист Н. А. Бестужев в селенгинской ссылке» (1940), посвященная памятной бурятскому народу странице прошлого.

Р. Мэрдыеев, один из зачинателей советской бурятской живописи, родился в 1900 году в улусе Хандагай Балаганского уезда Иркутской губернии. Лишь недолго, в 1925—1927 годах, учился он в Иркутской художественной студии в мастерской И. Копылова. Интерес к человеку, его переживаниям проявился уже в ранних произведениях живописца («Скорбь бурятки», 1916; «Горе старика», 1918). Творчество Мэрдыеева разнообразно. Его привлекают тематическая картина, бытовой жанр, портрет, пейзаж («Боронит», 1924; «Доржи Банзаров» — первый исторический портрет в бурятской живописи; «Колхозная мельница», 1930; «Гэсэр на охоте», 1941 и другие). Полотно Мэрдыеева «Грозные Саяны» (1940) — одно из наиболее убедительных свидетельств развития в республике пейзажа.

Над пейзажем много работают также Н. Голованов, Е. Неволлина.

В предвоенные годы в Бурятии происходил интенсивный процесс формирования и становления изобразительного искусства, складывались творческие индивидуальности художников. Активизировалась и художественная жизнь республики. Художники Бурятии выступали на республиканских выставках, активно участвовали и в Восточносибирских краевых выставках, организуемых в различных городах<sup>46</sup>.

Практиковались передвижные выставки с выездами в различные места и города республики: так, в 1939 году выставка, организованная по случаю выборов в Верховные Советы союзных и автономных республик, была показана в Кяхте и Селенгинске.

Первым широким показом творческих достижений бурятского народа советской общественности была декада бурятского искусства в Москве, состоявшаяся в 1940 году.

На декадной выставке, кроме произведений станковой живописи, графики и скульптуры, было представлено также немало прекрасных образцов искусной работы чеканщиков и граверов по серебру (илл. 200), резчиков по дереву (панно Б. Нороева «Арканщик» и Ш. Дашиева «Белки» (илл. 205), вышивок, аппликаций и других видов народного творчества, свидетельствовавших о сохранении в нем древних художественных традиций, обогащенных новым мироощущением, современным содержанием.

Одновременно на выставке были показаны интересные эскизы декораций к первым национальным спектаклям «Энхэ-Булат батор», «Баир», «Эржен», исполненных художниками А. Тиминим, Г. Павловым, М. Шестаковой и другими. Широко привлекая материал народного творчества, художники создали блестящее яркими красками оформление театральных спектаклей, близких и понятных народу.



206. Вуквол. Чукотская легенда о Ленине. 1937—1938



# ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

## ИСКУССТВО ПЕРИОДА ИНОСТРАННОЙ ИНТЕРВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Двадцать пятого декабря 1917 года была создана Украинская Советская Социалистическая Республика.

В 1918—1920 годах в жизнь Украины, охваченной огнем гражданской войны, широко входят агитационные формы изобразительного искусства и в первую очередь новый для украинских художников жанр — плакат. Развиваясь в одном русле с русским советским плакатом, он занял в это время ведущее положение в искусстве Украины, оказывая влияние на газетную и книжную графику, монументальную и даже станковую живопись. В плакате раньше, чем в других видах украинского искусства, был создан героический образ нового человека.

Появление в 1920 году таких выдающихся произведений плакатной графики, как «Вступайте в Красную конницу!» (илл. 208) и «На коня, рабочий и крестьянин, Красная конница — залог победы!» (авторы неизвестны)<sup>47</sup>, свидетельствует о высоком уровне развития этого жанра. «Вступайте в Красную конницу!» — лучший плакат рассматриваемого периода. Он отличается динамичностью, монументальностью, лаконичностью рисунка и цветового решения, построенного на контрастном сочетании черного, красного и зеленого.

Одновременно с героическим развивается сатирический плакат. Некоторые из этих плакатов остротой замысла, образным и композиционным решением были близки к газетной карикатуре. К ним относятся плакаты Б. Ефимова «Деникин уничтожен — очередь за польским панством» (Киев), Н. Липского «Паны-бурлаки, или куда ближе — до Киева или до Варшавы?» (Киев), «Путь Врангеля» (Одесса, автор неизвестен). В других мысль излагалась повествовательно, при помощи нескольких последовательных рисунков. Наиболее интересные из них «Новый земельный закон Советской власти на Украине» (Киев), автор Кольченко<sup>48</sup> (илл. 209); «Как Петлюра продавал Украину» (Киев);

«Украинские мытарства» (Одесса) со стихами Д. Бедного на украинском языке (авторы двух последних плакатов неизвестны).

Украинский плакат формировался, преодолевая упрощенность, схематизм, а также перегруженность композиции аллегорическими образами. При всем тематическом и стилевом разнообразии в нем довольно отчетливо проявлялись местные особенности. Так, для одесских плакатов характерны живописные приемы, в киевских преобладает графическое решение, черниговский плакат — это преимущественно гравюра на дереве или линогравюра.

Стремительность событий гражданской войны и необходимость оперативного, «мгновенного» отклика на них при больших полиграфических трудностях обусловили появление злободневных плакатов, выполнявшихся вручную и размножавшихся техникой трафарета. По примеру «Окон сатиры РОСТА» на Украине в 1920 году возникли «Окна УкРОСТА» (в Харькове), ОдукРОСТА и ЮгРОСТА (в Одессе). В «Окнах» важнейшим оружием была сатира. Решая их в виде тематически объединенных рисунков с большим разъяснительным текстом, художники опирались на традиции народного лубка. Художниками УкРОСТА были А. Хвостенко-Хвостов, И. Иванов, Л. Каплан, Ю. Ганф, тексты писали поэты Э. Кроткий, А. Арго, Г. Эр-де и другие. В Одессе в «Окнах» работали Б. Ефимов, который, как и Ю. Ганф, начинал свой творческий путь на Украине, Л. Ривьен, Б. Косарев, поэт Э. Багрицкий, писатель Ю. Олеша. «Окна» выходили также в Екатеринославе, Полтаве, Николаеве. Выполнив с честью свою функцию агитатора, к концу гражданской войны они исчезают, чтобы возродиться вновь в дни Великой Отечественной войны.

Широко развивается в годы гражданской войны на Украине и другой вид агитационно-массового искусства — газетная карикатура. Первые рисунки появились в харьковской газете «Порыв» (1918). Большинство из них принадлежало художнику Н. Севену. С 1919 года карикатура все чаще появляется на страницах киевских газет: «Коммунар», «Киевский коммунист» (художники Жамо, Ижак, Онегин), в военных газетах — «Красная звезда» (Харьков), «Красная Армия» (Киев).





207. А. Страхов. В. Ульянов (Ленин). 1924



Несколько позже входит она и в газеты «Одесская коммуна», «Донецкий коммунист», в киевскую газету «Большевик», где работал художник Ро-Зе (Г. Розе). Лучшие из газетных карикатур отличались актуальностью, политической заостренностью и графической выразительностью образов («Буржуй на работе» Онегина, «Одни думали, что будет так, другие — что так, а на деле оказалось вот так» неизвестного художника, «Польско-петлюровское соглашение» Ро-Зе и другие). Много карикатур в годы гражданской войны создали художники Б. Ефимов, А. Страхов, К. Агнит-Следзевский, А. Козюренко.

Одновременно с агитационно-массовыми в годы гражданской войны на Украине развивались и другие виды изобразительного искусства, но процесс их становления был более длительным и затрудненным. Большинство художников искренне приняло революцию, но в их рядах не было единства взглядов на задачи и формы нового, советского искусства.

Под влиянием «левых» течений часть художественной интеллигенции выступала против традиций реализма, зачастую отрицая станковые виды искусства, провозглашая революционным новаторством поиски «необычных» решений в духе футуризма, кубизма, супрематизма и других «ультрасовременных» направлений. Распространению формалистических взглядов способствовала деятельность Пролеткультов, организованных в Киеве, Харькове, Екатеринославе, Херсоне, Николаеве, Одессе и некоторых других городах. Однако их деятельность не стала определяющей.

Творчество большинства мастеров было проникнуто стремлением отразить в живописных полотнах борьбу за торжество революции. Ощущая исторический пафос современности, художники прямо на улицах зарисовывали с натуры революционные события и типы новых людей — героев Октября. Так создавались первые станковые произведения, запечатлевшие облик революционного народа<sup>49</sup>.

Работавший в Херсоне И. Шульга под впечатлением трагедии, связанной с расправой греко-французских интервентов над мирным населением города, в марте 1919 года написал картину «Сожжение заложников», помещенную в зале Херсонского ревкома.

Значительное достижение украинской реалистической живописи этого периода — «Портрет курсистки» П. Волокидина (1918, *илл. 211*). В образе молодой женщины художник подчеркнул активность характера, духовную силу. Психологически выразителен также написанный широкой кистью автопортрет А. Мурашко.

В зарождении новой советской тематической живописи участвовал Г. Светлицкий — автор небольших произведений «Аграрный вопрос» (1918, *илл. 212*) и «Сельсовет» (1918). Особенно ярко революционное содержание выражено в работах художников, тесно связанных с Красной Армией. Уже в 1920 году, в первые месяцы после освобождения Крыма от врангелевцев, работавший в частях Красной Армии академик Н. Самокиш создал проникнутую героическим пафосом картину «Атака. Бой за знамя», явившуюся одним из первых достижений украинской советской батальной живописи. Многие живописцы работали и в графике — участвовали в выпуске литографированных портретов выдающихся деятелей (К. Маркса, М. Калинина, Ф. Дзержинского, А. Луначарского, Т. Шевченко).



208 Вступайте в Красную конницу! 1920

Больших успехов достигла монументальная живопись. В настенных росписях Луцких казарм в Киеве (Т. Бойчук, И. Падалка, В. Седляр, О. Павленко), киевского комсомольского клуба на Подоле (З. Толкачев), красноармейского клуба в Харькове (В. Ермилов) отражены эпизоды революционных событий, труд и быт рабочих и крестьян. Некоторый схематизм художественного языка росписей искупается их эмоциональной выразительностью.

В эти годы активно включились в работу украинские скульпторы. Руководствуясь принципами ленинского плана монументальной пропаганды, они уже в 1918—1920 годах создали первые памятники: Т. Шевченко и «Героям революции» в Ромнах (И. Кавалеридзе), памятник «Раскованный Прометей» в городе Каменское (А. Сокол). Были созданы памятники Т. Шевченко в Киеве и Харькове (Б. Кратко), К. Марксу в Одессе (авторы М. Гельман и М. Шехтман) и другие.

Часто в поисках нового скульпторы приходили к нарочитому схематизму, формалистическим решениям.





209. Кольченко. Новый земельный закон Советской власти на Украине. 1920

Испытавшая влияние кубизма и модернистского стилизаторства, монументальная скульптура этого периода зачастую не удовлетворяла требованиям народа.

Реалистической трактовкой образов отличались скульптурные портреты К. Маркса, М. Калинина, Я. Свердлова, Т. Шевченко, исполненные Ф. Балавенским, портрет Ж. Жореса работы Л. Блох и «Красноармеец» Б. Кратко (илл. 235).

Сделанные из недолговечного материала, многие памятники 1918—1920 годов до нас не дошли.

В книжной графике основное направление в первые годы Советской власти определилось творчеством Л. Хижинского, Н. Алексеева, С. Пожарского, М. Кирнарского, Р. Лисовского. Они работали под влиянием видного мастера станковой и книжной графики Г. Нарбута, которому принадлежат одни из первых графических произведений, изображающих освобожденного

революцией человека,— обложка журнала «Солнце труда» (илл. 210), заставки к журналу «Мистецтво» («Искусство») и другие; решены они в монументально-символическом плане. В этот же период Г. Светлицким и В. Авериним были созданы иллюстрации к народным сказкам и рассказам для детей. Высоким мастерством были отмечены офорты крупнейшего представителя украинской советской графики В. Заузе.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции создала условия для развития всех видов украинского народного творчества. В Киеве, а затем в Харькове и других городах организуются выставки украинского народного декоративного искусства. 1 мая 1919 года впервые (на выставке в Киеве) были показаны сатирическая скульптура И. Гончара и работы мастера декоративной росписи Г. Собачко.

Наметились основные принципы развития народного творчества: продолжение лучших национальных традиций, активная поддержка исторически сложившихся очагов искусства, создание на кооперативной основе новых художественных промыслов, творческое сотрудничество народных мастеров с профессионалами.



210. Г. Нарбут. Обложка журнала «Солнце труда». 1919



## ИСКУССТВО 20-х—30-х ГОДОВ

В 20-х—30-х годах под руководством Коммунистической партии укреплялась связь украинских художников с массами, с советской действительностью. В искусстве преодолевались формалистические тенденции и буржуазно-националистические заблуждения, утверждались позиции социалистического реализма. Совершенствовалось профессиональное мастерство. Со временем сошли со сцены недолговечные и часто эфемерные объединения художников, не оправдались претензии Пролеткульта на монопольное руководство развитием новой культуры.

Уже в 1922 году появляется первое довольно прочное объединение художников на Украине — Художественное общество имени К. К. Костанди (существовало до 1929 года), которое возникло в Одессе на базе Товарищества южнорусских художников и опиралось на его традиции. Эта организация имела реалистическую ориентацию, однако в ее деятельности не было необходимого размаха и наступательной активности в борьбе с проявлениями формализма и натурализма.

Особенно оживляется художественная жизнь Украины в середине 20-х годов в связи с подготовкой АХРР выставки «Жизнь и быт народов СССР» и организационным оформлением крупных общеукраинских художественных объединений АХЧУ (Асоціація художників Червоної України)<sup>50</sup> и АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України)<sup>51</sup>.

По идейным и художественным установкам АХЧУ (инициативная группа существовала с 1923 года) была близка АХРР, декларацию которой она на первых порах полностью разделяла, отстаивая необходимость освоения реалистических национальных традиций, хотя в ее составе были некоторые художники и иной ориентации.

В АРМУ входили художники самых различных направлений, начиная от реалистов и кончая конструктивистами-беспредметниками. Руководящая роль в ассоциации принадлежала живописцам, ориентировавшимся на западноевропейский экспрессионизм и резко выступавшим против передвижников. На первых порах благодаря энергии руководства и революционной фразеологии АРМУ удалось занять ведущее положение в художественной жизни Украины, однако вскоре эта организация начинает переживать острый кризис. В 1927 году из ее состава вышла группа, образовавшая ядро ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України)<sup>52</sup>, в 1930 году откололась группа, создавшая объединение «Жовтень» («Октябрь»). В 1929 году в Киеве организовалось также УМО (Українське мистецьке об'єднання)<sup>53</sup>. Некоторое время очень активно выступало в печати ОММУ (Об'єднання молодих митців України)<sup>54</sup>. В 1930—1931 годах АХЧУ и АРМУ пытаются перестроить свою работу на «пролетарских началах». Первая переименовывает себя в ВУАПМИТ (Всеукраїнська асоціація пролетарських митців)<sup>55</sup>, вторая, сомкнувшись с многочисленным отрядом самодеятельных художников, преобразуется в ВУАПХ (Всеукраїнська асоціація пролетарських художників). Но обе организации допускали ошибки вульгарно-социологического порядка.



211. П. Волокидин. Портрет курсистки. 1918



212. Г. Светлицкий. Аграрный вопрос. 1918





213. А. Петрицкий. Инвалиды. 1924

Узость групповых рамок остро ощущалась передовыми художниками, как и другими деятелями культуры и искусства. Значительным шагом на пути консолидации художественных сил было устройство выставки «X лет Октября», после которой подобные общереспубликанские смотры искусства стали регулярными. Однако кардинальное решение этот вопрос получил лишь в постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». На Украине был создан организационный комитет, развернувший работу по подготовке Первого съезда украинских советских художников, который состоялся осенью 1938 года и положил начало Союзу советских художников Украины.

Вполне естественно, что на пути практического строительства украинской социалистической культуры и искусства были немалые трудности. Они проистекали из самой сложности и радикальности революционных преобразований в стране.

Иногда поиски национальной формы искусства уводили отдельных мастеров и даже целые группы художников далеко от современности. В частности, в 20-е годы в украинском советском изобразительном искусстве довольно заметное место занимала группа художников во главе с М. Бойчуком. Исходя из естественного стремления украинских художников к яркому национальному искусству, из их возросшего интереса к монументальным формам, и особенно к фресковой



живописи, бойчукисты выступали с претензией на создание нового монументального стиля украинского искусства, который, по их мнению, должен был опираться на традиции монументальной живописи Византии и раннего итальянского Возрождения (в частности — Джотто). В поисках национальной формы они часто обращались также к истокам украинской живописи.

Бойчук ориентировал художников на приемы украинского народного творчества, воспринятого сквозь призму иконописных канонов. Традиции понимались как непосредственное заимствование композиционных схем, живописной манеры и т. п. Почти полностью бойчукисты игнорировали достижения передового русского и украинского реалистического искусства XIX века, а заодно не признавали ценности произведений советских мастеров, которые стремились продолжать эти традиции.

Несмотря на поддержку со стороны руководства АРМУ, Киевского художественного института и неко-

торых органов печати, взгляды бойчукистов в острой дискуссии, которая велась в печати в конце 20-х — начале 30-х годов, были осуждены как ведущие к отрыву украинского искусства от жизни. Многие из бойчукистов признали ошибочность ряда своих принципиальных положений. Среди них были талантливые мастера — Т. Бойчук, Н. Рокицкий, Э. Шехтман, И. Падалка, В. Седляр, О. Павленко и другие, которые, преодолевая ограниченные стороны идеологической платформы бойчукизма, создали немало значительных произведений, сыгравших заметную роль в развитии украинского искусства рассматриваемого периода.

Бойчукисты долгое время занимали видное положение в Киевском художественном институте, влияя на подготовку учащейся молодежи. Большую помощь в перестройке художественного образования на Украине оказали русские мастера-реалисты И. Бродский, А. Герасимов, Б. Иогансон, И. Грабарь и другие, для этой цели выезжавшие на Украину.







215. Ф. Кричевский. Возвращение (из триптиха «Жизнь»). 1925—1927

Таким образом, в украинском искусстве были трудности роста, но к середине 30-х годов оно упрочилось на реалистических позициях.

Преимущественно развиваются станковые формы изобразительного искусства, хотя и в монументальных (особенно в скульптуре) и в декоративно-прикладных формах заметны были существенные сдвиги и значительные успехи. Большие республиканские художественные выставки, такие, как Шестая всеукраинская выставка (1935) и «Цветущая Украина» (1937), а также активное участие украинских художников в культурной жизни страны (художественные выставки, посвященные юбилеям Шевченко и Пушкина, различные конкурсы, оформление исторических, историко-краеведческих и литературно-мемориальных музеев, участие в работе издательств и т. д.) свидетельствовали об интенсивном разворачивании творческих сил, успехах украинского советского изобразительного искусства. Художники Советской Украины стремились отразить в своих произведениях значительные явления новой жизни, ставили и решали творческие проблемы, волновавшие всю советскую художественную общественность.

Большую роль в процессе формирования реалистической живописи Украины сыграли мастера старшего поколения — воспитанники Академии художеств, прошедшие серьезную школу реалистического мастерства, обладавшие достаточными знаниями и опытом для создания сюжетных композиционных полотен. Такие разные по манере письма художники, как Н. Самокиш, К. Трохименко, П. Волокидин, А. Шовкуненко, С. Прохоров, Г. Светлицкий, Ф. Кричевский, А. Петрицкий и другие, нашли в советской действительности неисчерпаемые источники вдохновения. На первых порах многие живописцы не поднимаются еще до широких обобщений и создания типических образов. Но по мере накопления опыта и более глубокого проникновения в жизнь, во внутренний мир окружающих их людей, они все чаще создают полотна, в которых романтически приподнято рассказывается о героях гражданской войны, трудовых буднях молодой Советской республики. Эти художники способствовали возрождению на новой основе пришедших в упадок в начале XX столетия исторического и бытового жанров. И в то же время они были первооткрывателями новых тем, сюжетов, образов.

С особым подъемом работает выдающийся советский художник-баталист Н. Самокиш. Живя преимущественно в Крыму, он принимает активное участие в художественной жизни Украины, создает цикл произведений о гражданской войне. Его картины «Атака. Бой за знамя», «Захват танков в Северной Таврии», «Нападение на обоз белых» (илл. 219), «Советская кавалерия под Перекопом», «К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный на Польском фронте» и другие сильно отличаются от всего того, что он писал в предреволюционные годы. На смену баталиям, где мастер редко уделял внимание социальной и психологической характеристике героев, ограничиваясь показом лишь общего героического напряжения боя, появились работы, в которых художник раскрывает классовый характер гражданской войны и выражает свою глубокую симпатию к трудовому народу, вставшему на защиту Республики Советов.

Наряду с Самокишем в области батального жанра работают и другие художники. Одной из наиболее ти-





216. Ф. Кричевский. Победители Врангеля. 1935

пичных была картина Г. Светлицкого «Переход богунцев через Днепр» («Подвиг рыбака Алексеева», 1929), в которой изображен эпизод героического перехода бойцов Богунского полка через рыхлый, талый лед на Днепре в момент наступления на Киев (илл. 220). В многофигурной композиции автору удалось передать чувство напряженности и опасности. В выражениях суровых лиц проводника и первых трех красноармейцев убедительно передан дух боевых будней Красной Армии. Этому в значительной мере способствовал и общий серебристо-лиловый колорит холста.

Большой исторической достоверностью отличается и картина А. Кокеля «На посту» (1927). По существу, это портрет красноармейца, но в нем художник подчеркивает общие, типичные для советских людей того времени черты (илл. 217).

Близка к ней по духу и картина П. Васильева «Партизаны» (1928). В ней также нет развернутого действия. Фон служит лишь незначительным дополнением к тому, что выражают образы молодого и старого партизана (илл. 218). И это показательно — живописцы, обращаясь к темам гражданской войны, стремятся создать в первую очередь образ человека. Именно в этом заключается то новое, что проявляется с особой силой в батальной живописи 20-х годов и что отличает ее от старых традиционных батальей, где человек-воин

терялся в общей серой солдатской массе. В картине Васильева, как и во многих работах того времени, немало слабых сторон, выражающихся, в частности, в еще недостаточной глубине характеристики образа человека. И все же она убеждает документальной точностью отражения конкретной исторической эпохи.

Новыми чертами отмечены исторические картины киевского художника К. Тимошука. В лучшей из них — «Митинг» (1927) хорошо передана горячая атмосфера революционного собрания, пламенность речей ораторов, столкновение классовых страстей. В живо и естественно скомпонованной массовой народной сцене автор воссоздает эпоху гражданской войны, ее героев, характерные типы крестьян.

Плодотворно работает А. Мызин — автор ряда монументальных росписей исторических полотен, написанных темперой в сдержанной, приглушенной гамме.

Пользуются успехом такие реалистические картины, как патетические по своему звучанию «Последние минуты матроса Матюшенко» и «Прощание лейтенанта Шмидта с сыном» С. Кишиневского, «Трипольская трагедия» И. Шульги и упомянутые уже выше произведения, в которых художники создали жизненно-правдивые положительные образы.

Во второй половине 20-х годов в республике развернулось грандиозное строительство индустриальных





217. А. Кокель. На посту. 1927

центров, началась постройка Днепровской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина. Украинские художники не могли остаться в стороне от этого мощного трудового подъема. Многие из них отдельно и бригадами выезжали на заводы, фабрики, шахты, верфи, где создавали серии зарисовок и этюдов, которые легли в основу новых произведений, посвященных самоотверженному труду строителей социализма.

С особым увлечением работает К. Трохименко. Он неоднократно выезжает на строительство Днепровской ГЭС, пишет там этюды, собирает необходимые материалы. В картине «Днепрострой» (1927) художник передает напряженный ритм строительных работ. Она подкупает искренностью и исторической достоверностью образов. Художник, правда, не смог еще полностью обобщить накопленный им этюдный материал и отойти от фотографического фиксирования отдельных сторон жизни, приблизиться к ее образному художественному воплощению. Это стало для него возможным несколько позже, когда он работал над картиной «Кадры Днепростроя».

В конце 20-х — начале 30-х годов в полную силу раскрылся талант А. Шовкуненко. Однако не сразу пришел художник к современной теме. Подъемом в его творчестве отмечен период, когда художник обратился к жизни индустриальных предприятий Одессы, Киева, Херсона. Его захватила поэзия романтически-прекрасного труда на верфях и в порту. Он пишет серию ярких, звонких по цвету акварелей. Листы «Строят баржу», «Новый паром», «Катера на стапелях», «Ремонт теплохода», «Ремонт парохода «Роза Люксембург» и многие другие — это новая страница в истории украинского индустриального пейзажа. Дальнейшим ростом мастерства отмечена серия акварелей (более семидесяти работ), посвященная Днепрострою (1930—1933). В них художник поднимается уже до широкого обобщения. Его акварели перерастают значение документально-убедительных этюдов, фиксирующих тот или иной этап на стройке Днепрогэса. Несмотря на небольшой размер, они воспринимаются как монументальные работы эпического звучания (илл. 221).

В живописи 20-х годов наряду со множеством произведений этюдного характера, в которых художники запечатлевали красоту уголков сельской природы, все более широкое распространение получают городской и индустриальный пейзаж. На выставках вместе с лирическими пейзажами Г. Светлицкого, воспевающего таинственный серебристый свет лунной украинской ночи, появляются полотна А. Симонова, посвященные индустриальному Харькову и Донбассу. В них живописец находит красоту, созвучную современности. Путем противопоставления он выражает идеи торжества нового в жизни страны над прошлым. Так, в картине «Последний пастух» (1929) на первом плане — крутой кособок с пасущимися на нем козами, а в перспективе вздымаются к небу мощные конструкции строящегося в Харькове здания Госпрома.

Много пейзажей пишет в эти годы К. Трохименко, стремясь воплотить монументальный образ родной природы. В лучших работах — «Над Днепром», «Вид на Днепр с Иван-горы» — он достигает эпичности, гармонии тонов, большой выразительности в рисунке.

Определяющей тенденцией в творчестве украинских жанристов 20-х годов было то, что на смену узкосемей-



ным либо этнографическим сценам из городского и сельского быта, преобладавшим в дореволюционном искусстве, приходят темы широкого звучания, сюжеты, заимствованные из жизни.

Наиболее плодотворно в области жанра в этот период творчество известного художника-реалиста С. Прохорова — ученика Репина. Он умело подмечает то необычное, новое, что принесла в жизнь народа Октябрьская революция. Его картины «Первое мая», «Крестьянская коммуна», «Жницы», «Женский отдел», «Редколлегия детдома» написаны в яркой, правда, несколько условной цветовой гамме, отличаются четким ритмом масс в композициях. Более поздняя картина Прохорова «Пятиминутка в чулочном цехе» (1935) свидетельствует об известном переломе в его творчестве, который сказался не только в большей конкретности сюжета, но и в изменении художественной концепции произведения (илл. 223). В этом полотне живописец строит композицию уже не плоскостно-декоративно, что было характерно для его работ 20-х годов, а в объемно-пространственном плане. Группа работников, непринужденно расположившихся вокруг женщины-агитатора, свежий воздух, льющийся из открытых окон, яркость цветных платьев — все это должно создать светлый, жизнерадостный образ советского трудового коллектива. В картине чувствуется близость творческих интересов украинского художника к исканиям русских мастеров тех лет (например, Г. Ряжского). Вместе с тем в ней дает себя знать и характерная для ряда произведений того времени ограниченность, выражающаяся в отсутствии широкого живописного обобщения.

Среди полотен середины 20-х годов наиболее интересны сочно написанный «Отдых» А. Черкасского (илл. 214); острая, драматическая картина А. Петрицкого «Инвалиды» (илл. 213); меткие по образной характеристике, удивительно гармоничные в живописи полотна В. Коровчинского «Крестьяне» и «Клубная работа».

Значительных успехов добились живописцы в области портрета. Развивая традиции украинской и русской демократической портретной живописи, художники часто обращаются к изображению человека в трудовой обстановке. В лучших работах этого жанра восхищают подлинно новаторские черты. К таким произведениям относится, в частности, «Портрет кочегара» (1927) П. Васильева, написанный в звучной колористической гамме. Кочегар изображен в момент отдыха, но во всем его облике, в грубых натруженных руках, суровом волевом лице, задумчивом выражении глаз художнику удалось убедительно раскрыть характер трудового человека. Эта работа так же, как и его «Партизаны», по праву может быть названа портретом-картиной.

Немалый вклад в развитие украинского изобразительного искусства внес своими портретами тонкий и вдумчивый художник П. Волокидин. Написанные в 20-е годы «Автопортрет», «Портрет мальчика», «Женщина в сером» свидетельствовали о появлении новых тенденций в творчестве мастера. Все внимание художник сосредоточивает на отражении внутреннего мира героев. Его портреты поражают богатством цветовых и тональных отношений. Каждый холст имеет свой неповторимо-своеобразный колорит, удивительно соответствующий характеру портретируемого.



218. П. Васильев. Партизаны. 1928

В конце 20-х годов кадры украинских живописцев пополнились выпускниками художественных институтов. С интересными произведениями выступают С. Ерижковский, И. Штильман, Д. Шавыкин и многие другие. На республиканских выставках все большего перевеса добиваются художники реалистического направления. Судьба формализма решалась самой историей. Но процесс формирования искусства социалистического реализма проходил в сложных условиях. Особенно — в области монументальной живописи. Выше говорилось о молодых художниках, воспитанниках и последователях М. Бойчука. К концу 20-х годов, преодолевая ошибочные взгляды на задачи советского искусства, они создали ряд интересных произведений. Большинство этих произведений не сохранилось, но по литературным материалам, воспоминаниям современников, репродукциям и т. п. можно судить об их общем характере и основных творческих принципах мастеров, стремившихся отразить новую тему живописным языком, восходящим к традициям искусства итальянского проторенессанса, древнерусской и украинской иконописи. Элементы жизненной правды, характерности типажа и бытовой достоверности проявляются с наибольшей выразительностью в таких станковых работах, как «1919 год» И. Падалки, «Расстрел», «Портрет



художницы О. Павленко», «В школе ликбеза» В. Седляра в цикле картин Э. Шехтмана «Погромы», его же «Портрете матери», «Доменном цехе» и «Кузнецях» Н. Рокицкого.

Наиболее значительной работой группы художников, руководимой М. Бойчуком, были фрески в Крестьянском санатории имени ВУЦИК в Одессе (1928), в монументальных формах которых нашли живое отражение приметы современности.

В Киевском художественном институте организовалась группа молодых монументалистов во главе с Л. Крамаренко. Под его руководством в 1924 году Д. Шавыкин и И. Жданко выполнили росписи детского городка имени В. И. Ленина в Киеве. Эта группа, увлекавшаяся на первых порах стилизаторством, к концу 20-х годов стремится к синтезу реалистических живописных форм с архитектурой, уделяя большое внимание богатству колорита и полнокровности художественного строя произведений.

Большое значение для формирования реалистических тенденций в украинской монументальной живописи имели решенные в духе пространственной композиции росписи харьковского Дворца рабочего, созданные в 1927—1932 годах русским художником Е. Лансере.

Основным, определяющим фактором для развития изобразительного искусства Украины явилось объединение в 30-х годах всех творческих сил на основе метода социалистического реализма. Наиболее полно

этот метод проявился в полотнах на историко-революционные темы, в картинах, посвященных труду советских людей.

С большим успехом выступает на выставках Н. Самокиш. Он создает одно за другим монументальные полотна: «Бой Кривоноса с Иеремией Вишневецким», «Переход Красной Армии через Сиваш» (удостоено впоследствии Государственной премии), «Бегство врангелевцев после поражения под Перекопом», «Н. А. Щорс в бою под Черниговом».

«Переход Красной Армии через Сиваш» (1935) — грандиозная панорама одного из крупнейших сражений периода гражданской войны. Автор убедительно передает неудержимость наступательного движения конницы, героизм и самоотверженность бойцов Красной Армии. «Н. А. Щорс в бою под Черниговом» (1938) — это первая в творчестве художника портрет-картина, да и одна из лучших работ подобного жанра на Украине. Ни одному украинскому живописцу не удалось создать столь выразительный и правдивый, столь глубокий по психологической характеристике портрет легендарного героя.

Одновременно с работой Самокиша «Переход Красной Армии через Сиваш» была написана Ф. Кричевским картина «Победители Врангеля» (илл. 216). Три монументальные фигуры бойцов, изображенные на фоне подбитого вражеского танка и гордо реющего красного полотнища, символизируют могущество и не-



219. Н. Самокиш. Нападение на обоз белых. 1927





220. Г. Светлицкий. Переход богунцев через Днепр (Подвиг рыбака Алексеева). 1929

победимость народной Красной Армии. Кисти этого выдающегося мастера живописи принадлежат также триптих «Жизнь» (илл. 215), сочные декоративные полотна «Сваты», «Мать», «Довбуш», «Веселые доярки». В ярких, нередко философских по содержанию, глубоко национальных по типу, выбору темы и лирико-эпическому звучанию полотнах Кричевский воспел силу и красоту украинского народа. Он создавал убедительные, цельные и многогранные по характеристике образы людей труда.

В 30-е годы Л. Мучником было создано большое полотно — «Подвоз провианта к броненосцу «Потемкин», пронизанное героическим пафосом, повествующее о единстве революционных рабочих с восставшими матросами (илл. 222). Написанное в лучших традициях реалистической живописи, оно до настоящего времени волнует зрителей правдивой передачей исторического события.

Значительным явлением в истории украинской советской живописи тех лет были картины В. Костецкого «Большевистская листовка в казармах интервентов» (1935) и «Допрос врага» (1937). В последней художник строит композицию на остром противопоставлении двух миров, двух идеологий, достигая предельного напряжения, захватывая динамикой внутренней борьбы. Образу диверсанта, ничтожного, жалкого отщепенца, Костецкий противопоставляет образы советских пограничников. Картина оставила заметный след в истории искусства. И этому в значительной степени способствует выразительность ее живописных средств.

В новых условиях общественной жизни страны иной характер приобретает и жанровая живопись. Существенно расширяется круг ее тем. Она выходит за пределы узкобытовых сюжетов и все шире обращается к

темам трудовой и общественной жизни народа. Это повлияло и на идейную сторону жанровых полотен и на принципы построения композиции, трактовку образов, колористические решения, которые у разных мастеров нашли индивидуальное выражение.

Наиболее выдающейся в кругу этих работ была картина К. Трохименко «Кадры Днепростроя» (1937). Если в картине 1927 года, посвященной строительству Днепростроя, художник стремился показать общий грандиозный размах строительных работ на Днепре, пафос напряженного труда всего коллектива, то теперь в работе Трохименко чувствуется более глубокий интерес к отдельному человеку, стремление к большему проникновению в психологию советских тружеников (илл. 225). Раскрытию характеров изображаемых людей подчинен живописный строй картины, ее композиция. Все действующие лица расположены на переднем плане, максимально приближены к зрителю. Группа, в целом написанная объемно, четко вырисовывается на широком пейзажном фоне. Все это создает впечатление значительности и монументальности, раскрывая жизнеутверждающий пафос созидательного труда советского человека.

Одновременно художник работал над образом Тараса Шевченко. Наиболее яркой и исторически правдивой была картина «Тарас Шевченко у Энгельгардта».

Большой успех выпал на долю картины С. Прохорова «Выступление Серго Орджоникидзе в рабочем клубе». Художник сумел создать запоминающийся образ Серго, выдающегося деятеля партии, пламенного оратора. Убедительно передана общая атмосфера торжественности на собрании.

К числу лучших жанровых полотен этих лет принадлежит и картина А. Любимского «Вечер в степи»





221. А. Шовкуненко. Днепрострой, гидростанция. 1931

(1937). Достоинство этого произведения в необычайной искренности и непосредственности выраженных в нем чувств (илл. 224). Художник изобразил расположившуюся у степного фургона группу молодых людей в тот час летних сумерек, когда на сгущающейся синеве прозрачного вечернего неба показалось светлое пятно окруженного облачком молодого месяца. Воздух тепл и недвижим, и все в природе располагает к мечтательности. Мягкая колористическая гамма, живо передающая вечернее состояние природы, лирическая трактовка образов молодых колхозников, собравшихся на отдых после трудового дня, общая теплота и искренность произведения свидетельствовали о незаурядном мастерстве художника. Лиризм «Вечера в степи» основан на выросшей и окрепшей в душе художника любви к родной Советской Украине, ее молодежи и природе.

Немалый интерес представляли живописные, яркие полотна Ю. Бершадского «Рыбаки», «Отдых в колхозе» и другие.

В эти годы активно работают в области жанровой живописи многие молодые художники. Круг тем их полотен чрезвычайно широк: «Юные авиамоделисты» С. Ержиковского, «У моря» Д. Шавыкина, «Колхозная свадьба» М. Дерегуса, «Дети на пляже» С. Григорьева, «Юный талант» Е. Светличного и многие другие посвя-

щены самым различным сторонам жизни советского народа.

Дальнейшее развитие получает и портретная живопись. В ней, как и в других жанрах, отразился возросший интерес художников к образам самых различных представителей советского общества, стремление к изучению внутреннего мира рабочих, колхозников, интеллигенции и поэтизации лучших сторон их характеров.

В портретном жанре в это время работают многие мастера живописи. Лучшие работы были созданы П. Волокидиным («Портрет Зои Гайдай»), С. Бесединым («Портрет Н. С. Самокиша»), Е. Буковецким («Портрет В. П. Филатова»), М. Шароновым («Портрет колхозницы»), А. Шовкуненко («Молдаванка»), Н. Глушенко (портреты Р. Роллана, А. Барбюса и П. Синьяка).

Тридцатые годы отмечены значительным подъемом пейзажной живописи. Наряду с мастерами старшего поколения над пейзажем-картиной работают многие молодые художники. Отличительные особенности их работ — правдивое поэтическое отражение преображенной трудом человека природы, стремление к романтике, к пафосу.

Значительные изменения претерпевает творчество видного украинского живописца Н. Бурачека. Его картины «Цветущее дерево», «Дорога в колхоз»



(илл. 227) и некоторые другие — творческая победа художника на пути овладения методом социалистического реализма.

Достижения украинской советской живописи во всей полноте были продемонстрированы на многих республиканских и всесоюзных выставках.

Ярким свидетельством победы реализма в художественном образовании был выпуск прекрасных мастеров из Киевского художественного института, таких, как Ф. Кличко, А. Нестеренко, М. Иванов и другие.

В живой, экспрессивной по композиции картине «Ликвидация Г. Котовским банды Матюхина» (1939) Кличко отразил один из подвигов легендарного героя гражданской войны. Полотно Нестеренко «Проводы партизана» (1940) несколько традиционно по живописному и композиционному решению (илл. 226). Но оно отличается глубиной психологических характеристик персонажей и особым драматизмом, чувствуемым во всех деталях. Иванов в динамичной картине «Наши пришли» (1939) запечатлел момент освобождения Красной Армией узников белогвардейской темницы.

К концу 30-х годов в творчестве некоторых живописцев появляются помпезные, исполненные внешнего пафоса картины, в которых узко, односторонне отражалась социалистическая действительность. Однако не эти полотна определяли развитие украинского искусства.

В 1939 году, после исторического воссоединения с СССР западных областей Украины, в ряды живописцев влились такие самобытные мастера, как А. Манастырский, И. Труш, И. Курилас, Е. Кульчицкая и многие другие. Нелегко был творческий путь этих художников-реалистов в условиях панской Польши, в искусстве которой процветали всевозможные формалистические течения. И все же они настойчиво продолжали работать, отражая в своих произведениях красоту родного края, жизнь и быт его обездоленных тружеников.

Круг интересов львовского художника Манастырского не замыкался в какой-либо одной области живописи. В 20-е—30-е годы он пишет пейзажи «Вербь», «Бедняцкие хаты», создает жанровые картины («Пономарь») и тематические портреты («Запорожец», «Портрет гуцульского резчика по дереву Ивана Шкрибляка»). После освобождения Львовщины тематика его произведений углубляется. В картине «Вчера и сегодня» (1940) художник одним из первых отразил новое в жизни западноукраинских крестьян.

К Манастырскому близок Курилас. Путешествуя по родному краю, он пишет пейзажи Гуцульщины, создает портреты крестьян и небольшие жанровые картины. Наиболее значительны его работы «Портрет композитора Н. Лысенко» и мажорная по живописи поэтическая картина «Гуцульская пара».



222. Л. Мучник. Подвоз провианта к броненосцу «Потемкин». 1934



Несколько отлично от группы львовских живописцев выступает И. Труш. Его серия пейзажей «Одинокая сосна», «В объятиях снега», «Из жизни пней», «Еврейские кладбища» исполнена в несколько символическом плане. До высот подлинно реалистического искусства художник поднимается в картинах «Сельский хозяин», «С мельницы домой», «Крестьянин с Подолии», «Трембитари».

В конце 30-х годов украинские художники выполняют ряд крупных государственных заказов по оформлению Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Павильон Украинской ССР был украшен большими тематическими панно: «Парад частей Красной Армии» Д. Шавыкина, «Механизация сельского хозяйства» М. Дерегуса, «Сбор яблок» А. Любимского и М. Рыбальченко. Некоторые из украинских монументалистов были привлечены к работе по оформлению павильонов ряда братских республик. Так, А. Мызин и О. Павленко пишут фрески в павильонах Киргизской и Азербайджанской ССР.

Украинское советское театральное-декорационное искусство, родившееся в годы гражданской войны, в 20-е годы развивалось и крепло вместе с ведущими театрами республики — Первым театром УССР имени Т. Г. Шевченко, Украинским драматическим театром имени И. Франко, «Березилем» и другими. Художники этих театров — А. Петрицкий, В. Меллер, М. Драк, А. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарев, Г. Цапок — уже в первые годы Советской власти утвердили новое понимание места и значения декорации в спектакле, стремились к тому, чтобы декорация активно выявляла его идейно-художественную концепцию. При этом задача революционной идейности обрела первостепенное значение и наиболее успешно решалась в те годы в классической драматургии, в сценическом воплощении которой режиссеры и художники стремились заострить социальный конфликт пьесы. Огромное значение в утверждении новой роли театра — пропагандиста идей классовой борьбы — приобрел поставленный в Киеве К. Марджановым и оформленный И. Рабиновичем спектакль «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, премьера которого во Втором театре УССР состоялась 1 мая 1919 года. Контрастным противопоставлением двух основных мотивов — золотистых просторов Испании и грозного оплота феодального мира, средневекового замка командора — художник выразительно подчеркивает идею спектакля о борьбе против угнетения.

Такой же подход к классической драматургии обнаруживали В. Меллер в спектакле «Мазепа» Ю. Словацкого (Театр имени Т. Г. Шевченко), М. Драк в оформлении «Фуэнте Овехуна» (Театр имени И. Франко), В. Шкляев в спектакле «Жакерия» по П. Мериме (театр «Березиль») и другие. В спектакле Театра имени И. Франко «На дне» (илл. 228) Драк в реалистических традициях МХАТ воссоздает мрачную обстановку ночлежки и подчеркивает гуманистическое звучание горьковской пьесы.

Украинский театр первых лет после гражданской войны часто обращается к сатирической комедии, находя в этом жанре неисчерпаемые возможности развенчания пороков буржуазного общества. Прибегая к

подчеркнуто-условным приемам, художники достигали гротесковой заостренности сценической среды (А. Хвостенко-Хвостов — «Мистерия-Буфф» В. Маяковского в Харьковском героическом театре (илл. 229); В. Меллер — «Свадьба Фигаро» П.-О. Бомарше в Театре имени Т. Г. Шевченко; Г. Цапок — «Свадьба Фигаро» и М. Драк — «Праздник святого Йоргена» Г. Бергстеда в Театре имени И. Франко).

Развитие украинского театральное-декорационного искусства 20-х годов шло путем активных поисков. Для решения новых идейных задач потребовались новые средства выразительности, среди которых заметное место заняли конструктивные приемы.

Во всех случаях, когда применение конструкций подчинялось решению идейных задач, когда прием был направлен на создание обобщенного художественного образа, сценическое пространство получало образное звучание («Джимми Хиггинс» Э. Синклера, «Машиноборцы» по Э. Толлеру, «Диктатура» И. Микитенко в оформлении В. Меллера в театре «Березиль», «Хубеане» Р. Победимского в Первом государственном театре для детей в оформлении Б. Косарева и многие другие).

Пошатнув привычные понятия об ограниченных возможностях сценической площадки, конструкции значительно расширили и углубили ее пределы. А раскрыв перед художником дополнительные возможности решать поставленные самой природой сценического действия пространственные задачи, эти новые приемы нередко помогали театральному художнику приблизиться к режиссерскому видению спектакля.

Важным событием в культурной жизни Украины было создание в 1925—1926 годах украинских оперных театров в Харькове, Киеве, Одессе. Здесь вместе с мастерами старой академической школы С. Эвенбахом, М. Плачем с увлечением работали молодые талантливые художники А. Петрицкий, А. Хвостенко-Хвостов, П. Курочка-Армашевский и другие.

Великолепно чувствует специфику и масштабы оперной сцены Петрицкий. Уже в те годы он выступает горячим поборником создания цельного музыкально-зрительного художественного образа. Тезис «художник — автор цветовой партитуры музыкального театра» становится определяющим для всего творчества Петрицкого. Первые его работы в опере — оформление «Князя Игоря» А. Бородина, «Сорочинской ярмарки» М. Мусоргского, «Тараса Бульбы» Н. Лысенко, — несмотря на элементы стилизации, являются этапными в решении этой задачи. Те же принципы определяют творческий метод крупнейшего мастера театральной декорации — Хвостенко-Хвостова. Его работы середины 20-х годов в Харьковском театре оперы и балета свидетельствовали о глубоком знании законов оперной сцены, большой изобретательности художника («Севильский цирюльник» Д. Россини, «Ожерелье мадонны» Г. Феррари, «Лебединое озеро» П. Чайковского и другие).

Успехи советской драматургии, принесшей на сцену во второй половине 20-х годов темы Октябрьской революции и гражданской войны, поставили перед художниками театра новые творческие задачи — воссоздать героическую революционных дней, борьбу за Советскую власть. Лучшие работы художников Украины на эти



темы отличаются лаконизмом, монументальностью, суровостью (Г. Цапок — «Заговор» Д. Фурманова и С. Поливанова в Театре имени И. Франко, Б. Косарев — «Коммольцы» Л. Первомайского в Харьковском красном заводском драматическом театре). В реалистическом плане решалось оформление психологической драмы «Яблоневый плен» И. Днепровского (Одесская украинская госдрама, художник Н. Маткович).

Работа украинских художников над советским репертуаром помогла им овладеть методом социалистического реализма. В 1933 году В. Меллер, как бы подводя итоги исканиям украинских художников в воплощении революционной темы, оформляет спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука (Харьковский украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко), создает строгие и выразительные декорации, созвучные героическому подвигу солдат революции.

В начале 30-х годов украинское театральное декорационное искусство вступает во второй период развития и достаточно скоро освобождается от ошибок предшествующих лет — схематичности некоторых конструктивистских решений и формализма. Будто остерегаясь их рецидивов, художники театральной декорации вообще отказываются от конструктивных приемов и возвращаются к живописи, сочетая ее с объемными элементами.

Роль живописи в искусстве театральной декорации особенно проявилась в оформлении оперных и балетных спектаклей, где она заняла ведущее место в системе средств сценической выразительности.

В середине 30-х годов художники украинского музыкального театра сосредоточили свои усилия на том, чтобы освободить сцену от штампов «оперной» помпезности, открыть зрителю настоящую идейно-художественную ценность произведения.



223. С. Прохоров. Пятиминутка в чулочном цехе. 1935



На пути обновления стилистических средств художественного оформления оперной сцены большое значение имела работа художников над произведениями советских композиторов. Отсутствие постановочного штампа, абсолютно новая для оперной сцены сюжетная основа и четко очерченная идея произведения открывали перед декораторами широкие творческие горизонты. Оформление в конце 30-х годов опер «Перекоп» и «В бурю» А. Петрицким, «Щорс» А. Хвостенко-Хвостовым имело принципиально важное значение для развития театра.

Значительных успехов художники достигают в оформлении спектаклей классической драматургии, в которых они опираются на традиции отечественного искусства второй половины XIX столетия. А. Петрицкому в «Дон Карлосе», Н. Духновскому в «Живом трупе», В. Греченко в «Евгении Гранде», М. Уманскому и Ф. Нироду в «Украденном счастье», Б. Косареву в «Мартине Боруле» и «Скупом» удалось глубоко проникнуть в атмосферу изображаемой эпохи.

Советская драматургия к середине 30-х годов, освободившись от плакатности и схематизма, глубоко и правдиво поднимает различные проблемы жизни советского народа. Перед художниками встают новые задачи — показать внутренний мир героев. В этой связи следует назвать «Платона Кречета» А. Корнейчука в оформлении Н. Шифрина (Харьковский театр имени Т. Шевченко) и И. Федотова (Театр имени И. Франко), «Славу» В. Гусева в оформлении Ю. Стефанчука (Театр имени М. Заньковецкой в Запорожье), «Аристократы» Н. Погодина в оформлении М. Уманского (Театр КВО) и другие.

Лучшие произведения художников украинского театра предвоенных лет характеризовались глубокой идейностью и активной выразительностью и свидетельствовали об утверждении метода социалистического реализма в театральном декорационном искусстве.



224. А. Любимский. Вечер в степи. 1937

В 20-е и 30-е годы особенно интенсивно развивалась украинская графика. Большая роль принадлежала политическому плакату. Наиболее популярными были работы А. Страхова. А его плакат с изображением В. И. Ленина (1924) стал этапным в истории советской графики (илл. 207). Образ Ленина, указывающего народу путь в прекрасное будущее, овеян духом героизма и величия. Созвучны идее образа скупые краски листа.

Форму повествовательного плаката избрал художник И. Проскуряков (Ке-Ша), так решает он тему единства Красной Армии и народа — «Трудящаяся молодежь! На смену старшим братьям» (1924).

В большинстве плакатов использовались достижения графики времен гражданской войны — ее активность, лаконизм, устремленность. Плакатам были присущи и национальные черты, сказывавшиеся в типаже, аксессуарах, пейзаже, начертаниях шрифтов и т.д.

В области плаката настойчиво шли поиски новых художественных средств. Однако, когда некоторые плакатисты начали подражать внешним приемам западноевропейских художников, отрицательные результаты не замедлили сказаться — появилось значительное число отвлеченных, не понятных зрителю плакатов. Преодолению этих недостатков в большой мере способствовало постановление ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 года «О плакатной литературе», требовавшее улучшения качества плакатов. Выполняя указания партии, украинские художники решительно перестроили свою работу.

Издание плакатов было сконцентрировано в основном в Харькове при специализированном издательстве «Литература и искусство», а также при издательстве АХЧУ, где была создана плакатная мастерская. Это позволяло лучше контролировать издательскую деятельность и одновременно готовить квалифицированные кадры. К работе над плакатом были привлечены и новые художественные силы. Среди них В. Вовченко, П. Горилый, В. Савин, А. Щеглов.

Жизнь ставила перед художниками новые задачи — звала к созданию произведений о героях пятилеток, об индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства. На этом поприще вновь успешно выступил А. Страхов. Его несомненной творческой удачей явился плакат «Днепрострой построен» (1932). В сильном и впечатляющем образе рабочего мастерски передана радость грандиозной победы, одержанной на первом этапе социалистического строительства.

Во второй половине 30-х годов появилось много плакатов на оборонную тему. Грозным предостережением силам войны прозвучали плакаты Н. Карповского «Если завтра война», проникнутый духом непреклонной уверенности в грядущей победе, и П. Куценко, И. Цыбульника и А. Фильберта «Единым фронтом против фашизма». Создавалось немало плакатов, посвященных дружбе народов СССР, братской солидарности трудящихся всех стран, выборам в Верховные и местные Советы депутатов трудящихся, различным праздникам, советскому спорту и т. д. («26 июня 1938 года все на выборы в Верховный Совет УССР» А. Маренкова; «Физкультурники и физкультурницы — гордость нашей страны» И. Литинского и другие).

Развитие сатирического плаката протекало медленнее. Но и здесь появились работы, заслуживающие внимания, — ряд антифашистских плакатов, плакат





225. К. Трохименко. Кадры Днепростроя. 1937

художника Б. Шаповала «К годовщине разгрома ясно-вельможного панства» (1940).

Победы трудящихся в годы первых пятилеток вызвали к жизни также новые типы плакатов: декоративный плакат-панно, плакат-портрет.

Успешно развивались в 20-е и 30-е годы политическая сатира и карикатура. Большую роль здесь сыграл журнал «Червоної перець» (издавался с 1922 года), который объединил вокруг себя лучших художников-сатириков: К. Агнита-Следзевского, А. Козюренко, С. Самума, А. Хвостенко-Хвостова и многих других.

Сатирические рисунки этих художников разоблачали и высмеивали кулаков, спекулянтов, лодырей, гневно бичевали проявления бесхозяйственности и бюрократизма (А. Козюренко — «Что посеешь — то пожнешь», Б. Фридкин — «Неутомимый член горсовета»). В карикатурах, посвященных международным событиям, разоблачались агрессивные действия империалистов (Ю. Ганф — «Единый конец», С. Самум — «Точно, на основании закона»).

О достижениях карикатуристов красноречиво свидетельствовала организованная в 1938 году газе-

той «Советская Украина» выставка газетной карикатуры, на которой было представлено около четырехсот работ. Выставка показала, что арсенал художественных средств сатириков значительно обогатился. Стал крепче рисунок, усилились выразительность сюжета, яркость, свежесть композиционного построения.

Книжная графика тех лет также порадовала зрителей рядом достижений. Организация государственных и кооперативных издательств с последующим их укрупнением и расширением и, наконец, создание единого Государственного издательства Украины заметно стимулировали деятельность иллюстраторов — оформителей книг.

Великолепным мастером книги проявил себя Страхов — автор многих оригинальных графических обложек<sup>56</sup> и содержательной, декоративно-яркой марки для Государственного издательства Украины. Прекрасные иллюстрации и книжные обложки созданы Е. Сахновской, в те годы отдававшей предпочтение ксилографии (обложки к книгам Леси Украинки, Тараса Шевченко и другие).



Однако путь советской книжной графики на Украине не был гладок, она развивалась в борьбе с различными формалистическими тенденциями.

В 30-е годы заметно увеличился выпуск реалистически оформленных книг. Среди них «Обломов» И. Гончарова с острогротесковыми иллюстрациями Г. Пустовойта (илл. 230) и юбилейное издание «Кобзаря» Т. Шевченко, сопровождающееся листами И. Ижакевича, решенными в жанрово-повествовательном плане. Ижакевичу принадлежат иллюстрации и к другим произведениям Шевченко (илл. 231).

Множество иллюстраций к произведениям классической литературы выполнили художники В. Касиян, И. Дайц, Е. Кияшко и другие. Их работы пронизаны стремлением к реалистической интерпретации литературных образов и одновременно различны по решению этой задачи. Так, в тщательно проработанных офортах Касияна, например к «Избранным рассказам» А. Тесленко (1936), главное внимание уделялось психологическому раскрытию образов, в литографиях Дайца к роману А. Барбюса «Огонь» (1936) — передаче наиболее острых и напряженных эпизодов повествования, в

ксилографиях Кияшко к «Евгению Онегину» Пушкина (1940) ощущалось тяготение к подчеркнутой обобщенности и декоративности.

Много и охотно украинские художники иллюстрировали произведения советских писателей. Видное место заняли интересные по замыслу, декоративные, отлично вписанные в полосу набора гравюры на дереве А. Довгалья и Б. Бланка, принимавших участие в оформлении сборника стихов П. Тычины «Партия ведет» (1938), или рисунки А. Резниченко к романам Н. Островского «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей» (1937).

Аналогичный процесс шел и в области станковой графики. На раннем этапе ее развития исключительно важное значение имело творчество В. Заузе — одного из старейших украинских художников; мастер поэтических пейзажей и жанровых композиций, Заузе обладал драгоценным даром передавать очарование буднично-повседневных мотивов окружающего мира (офорты «Лес», 1923; «Чумаки», 1929 и другие).

Заузе был одним из первых художников старшего поколения, обратившихся к советской тематике. Он



226. А. Нестеренко. Проводы партизана. 1940





227. Н. Бурачек. Дорога в колхоз. 1936

создал эстамп «На страже советских рубежей», а к 20-летию первой русской революции — лист «Баррикады 1905 года». Тихая созерцательная задумчивость его прежних работ уступила место в этом произведении взволнованному героико-патетическому воплощению революционных событий 1905 года. Заузе виртуозно владел различными видами графической техники. Неумоимо экспериментируя, он зачастую комбинировал штриховой офорт, акватинту, мягкий лак и сухую иглу, усиливая тем эмоциональность произведения.

Исключительно важную роль в истории советской графики сыграло творчество В. Касияна. Оно впитало в себя характерные черты украинского искусства — его подлинную народность, своеобразный романтизм и высокую культуру владения различными графическими материалами. Если в ранних работах художника, созданных за рубежом, преобладало настроение томительной безысходности («Безработные на мосту», «Отдых рабочих»), то в ксилографиях, исполненных им по возвращении в Советский Союз, как лейтмотив проступила революционная энергия народных масс, пробужденных к новой жизни. Об этом свидетельствуют такие листы, как «Перекоп», «Герой Перекопа» (илл. 233), «Бригада ударников», «Октябрьский поход», «На штурм прорыва», «Артем» (илл. 234). Герои Касияна всегда преисполнены чувства революционного долга и неодолимой решимости. С винтовками наперевес или лопатами за плечами они выступают сомкнутым строем, сурово-сосредоточенные и уверенные в своей исторической миссии и правоте. Чеканная определенность скупого штриха, выразительность ритмических повторов, напряженные контрасты светотени, целе-

устремленность человеческих фигур — все это создает в гравюрах художника особую атмосферу романтического пафоса. Если образам Касияна 20-х годов присущи черты суровости, возвышенности и героизма, то в таком листе, как «Артем» (1936), ощущение жизни становится более просветленным, оставаясь по-прежнему возвышенно-романтическим. Но теперь это романтика иных подвигов — романтика созидания и предвидения лучезарного будущего Родины.

В начале 30-х годов гигантский размах социалистического строительства привлекает внимание едва ли не всех художников. Но наиболее разностороннее художественное воплощение получает индустриальная панорама Днепра: наряду с серией гравюр «Днепрострой» В. Касияна необходимо отметить и серию «Днепрострой-школа» А. Довгаля, и акварельный цикл А. Шовкуненко, и пейзажи К. Трохименко, С. Прохорова и многих других, выезжавших на стройки для сбора этюдного материала. К жанру индустриального интерьера обращаются в 30-е годы художники Е. Клемм (офорт «Завод Ленкузница»), В. Заузе (рисунок «Литейный цех завода имени Октябрьской революции»).

В разнообразных работах украинских графиков высокий пафос индустриального строительства часто уживался с лирикой. Таковы рисунки «Днепровские мотивы» (1936—1938) И. Плещинского, линогравюра «Наводнение на Днепре. Труханов остров» (1937) А. Пашенко, офорт «Лунная ночь» (1940) В. Мироненко и другие.

В портретном жанре активно выступали художники М. Жук, С. Беседин, П. Борисенко, Е. Клемм. В своих рисунках и эстампах они воплотили образы рабочих,





228. М. Драк. Эскиз декорации к пьесе М. Горького «На дне». 1920

колхозников, советских воинов, руководителей партии и правительства, деятелей культуры.

Немало графических портретов, пейзажей и жанровых зарисовок создали также известные украинские живописцы Г. Светлицкий, Н. Самокиш, С. Прохоров, А. Шовкуненко, Ф. Красицкий.

Своеобразную страницу истории украинской графики составили работы анималиста В. Аверина — мастера с безошибочно метким глазом, тепло изображавшего мир животных в своих автолитографиях и рисунках 30-х годов («Телята», «Куницы» и многие другие).

Огромный творческий подъем испытывали украинские графики в связи со 125-летним юбилеем со дня рождения Тараса Григорьевича Шевченко, отмечавшимся всей страной. Художники Украины посвятили жизни великого Кобзаря многочисленные эстампы, объединенные в изданном в 1939 году альбоме «Тарас Шевченко».

Воссоединение западных областей Украины с Советской Украиной привело в ряды советских художников таких крупных мастеров, как Е. Кульчицкая, Ю. Крадохвиля-Видимская, И. Курилас, С. Гебус-Баранецкая и другие. Еще до воссоединения эти художники, последовательно отстаивая и развивая традиции реалистического искусства, создали ряд прекрасных произведений. В условиях советской действительности они вдохновляются темами окружающей жизни и создают графические работы, проникнутые новым, радостным мироощущением (например, «Танец гуцулов» С. Гебус-Баранецкой, 1940 и другие).

Особенно заметно жизнеутверждающее начало проявилось в творчестве Е. Кульчицкой, исполнившей в 1939 году ксилографии «Навстречу новому» и «Встреча Советской Армии во Львове». К наиболее значительным творческим достижениям художницы принадлежит гравюра на дереве «Довбуш» (1940), воссоздавшая образ народного героя — руководителя крес-



тьянских восстаний в западноукраинских землях (илл. 232).

В центре композиции, на фоне гор, высится фигура Довбуша, выражающая спокойное величие и уверенную силу. Настроение торжественной многозначительности, как и обычно у Кульчицкой, во многом создается декоративным решением листа. Эффектное чередование черно-белых пятен, затапливая узорчатость гуцульской одежды, четкие живописные силуэты — все здесь подчинено основному замыслу, единой художественной задаче.

Достижения художников, отстаивавших реалистическое направление в украинской графике, были продемонстрированы на многих художественных выставках тех лет: например, на выставке «Гравюра и рисунок», состоявшейся в Киеве в 1928 году с участием мастеров братских республик, республиканских и

всесоюзных выставках, а также за рубежом — в Австрии, Германии, Голландии, Дании, Италии и других странах.

Важную роль в повышении мастерства графиков сыграло дальнейшее укрепление творческих связей украинских художников с мастерами искусства других братских республик, и прежде всего — Российской Федерации.

Этому, в частности, способствовала организация на Украине ряда выставок советских художников и выдающихся мастеров русского реалистического искусства дореволюционного периода. Многие русские советские художники — П. Васильев, Б. Ефимов, Ю. Ганф и другие — начинали свой творческий путь на Украине, а среди мастеров украинской графики было немало деятелей искусства, получивших специальное художественное образование в России.



229. А. Хвостенко-Хвостов. Эскиз декорации к пьесе В. Маяковского «Мистерия-Буфф». 1919



Украинская графика переживала в 30-е годы значительный подъем и разделяла успехи как украинского, так и всего советского изобразительного искусства.

Процесс развития различных жанров украинской скульптуры в 20-е и 30-е годы был неровным. В начале этого периода скульпторы, осуществляя ленинский план монументальной пропаганды, уделяли главное внимание сооружению памятников выдающимся деятелям прошлого, героям революции. В конце 20-х годов ведущее место занимает станковая портретная и сюжетная скульптура. В 30-е годы на первый план выдвигается проблема синтеза искусств, в частности архитектуры и монументально-декоративной пластики, а также решение образа современника в станковой скульптуре.

В первые годы Советской власти выступают мастера монументальной пластики, творчество которых сформировалось еще до Октябрьской революции — Б. Кратко, Ф. Балавенский, И. Кавалеридзе, а также ряд молодых ваятелей — Г. Теннер, М. Гельман, Е. Белостоцкий и другие. Созданные в 1920—1925 годах в Одессе, Киеве, Полтаве, Лохвице, Харькове, памятники К. Марксу, В. И. Ленину, Т. Шевченко, Г. Сковороде свидетельствовали о становлении реалистической скульптурной школы на Украине. Однако распространившиеся в изобразительном искусстве и в архитектуре конструктивизм и стилизаторство оказали вредное влияние на творчество некоторых скульпторов.

Следует сказать, что большую помощь в борьбе за реалистическое искусство оказали украинским скульпторам русские мастера, принимавшие участие в создании монументов Ленину на Украине: М. Манизер — в Елизаветграде, Б. Королев — в Луганске, В. Козлов — в Николаеве, а также И. Чайков — автор памятника Марксу в Киеве.

Среди первых памятников Ленину, исполненных украинскими скульпторами в середине 20-х годов, следует назвать монумент «Заветам Ильича» на хуторе Грушки под Киевом, исполненный Е. Белостоцким совместно с С. Журавлевым и М. Дроботом, а также памятник Ленину Г. Теннера, получивший первую премию на конкурсе Екатеринославского губисполкома в 1924 году. Монументальный бюст был высечен из двухметрового гранитного блока. Используя иконографический материал и собственные живые впечатления, Теннер создал убедительный образ Ленина-вождя.

Со второй половины 20-х годов на Украине регулярно организуются художественные выставки. Анализ работ дает возможность проследить формирование украинского станкового портрета и тематической скульптуры.

Большой интерес вызвали у зрителей скульптурные произведения И. Северы. Созданный им в 1927 году портрет Ленина глубок по содержанию и чрезвычайно прост по композиции. В энергично вылепленной голове чувствуется сила и воля организатора и вождя революционного пролетариата. Самым значительным из более поздних портретов Северы является бюст Н. Коперника для Московского планетария, созданный в 1938 году (илл. 236).

В произведениях, экспонировавшихся в конце 20-х — начале 30-х годов на всеукраинских выставках и выставках в Москве, все ярче проявляются тенденции

правдивого отражения жизни и быта советского человека, новых черт его характера. Среди наиболее удачных работ такого рода можно назвать «Делегатку» Ж. Диндо (илл. 237). Психологичностью, точностью характеристик, четкостью пространственного решения отмечены экспонировавшиеся на Второй и Третьей всеукраинских художественных выставках (1929, 1930) портреты Н. Терещенко и врача В. Закржевского работы М. Гельмана «Портрет М. Горького» и «Голова женщины» Л. Блох, композиция «Грузчик» и «Отдых» Г. Василевича, «Красноармеец» Л. Муравина и другие. Все активнее начинает выступать молодежь — Г. Пивоваров, М. Лысенко, Б. Иванов, П. Ульянов.

Значительным достижением был монумент Ленину (1935) в Новоград-Волынский. С особой теплотой молодой скульптор Пивоваров передал портретные черты Ленина-вождя. Пластически точно найдены и выражены пылкий взгляд, четкий рисунок сжатых губ, энергичный жест руки.

Крупным этапом в развитии украинской монументальной скульптуры 30-х годов явилось участие скульпторов в проектировании памятников великому народному поэту Тарасу Шевченко.

В начале 1935 года в Харькове был сооружен памятник Шевченко по проекту скульптора М. Манизера и архитектора И. Лангбарда<sup>57</sup>.

Почти все 30-е годы Манизер работал на Украине, создав вслед за харьковским памятником монументы Шевченко в Киеве и Каневе.

Один из лучших скульптурных образов поэта принадлежит А. Страхову, сумевшему раскрыть в портрете Шевченко (1933) волевую устремленность, энергию, решительность борца-революционера.

В 1936 году по проектам Лысенко и Муравина в Николаеве был сооружен монумент «61 коммунару» — рабочим, расстрелянным белогвардейцами, а в 1941 году — памятник Герою Советского Союза П. Осипенко в Бердянске.

В 1939 году скульпторы Е. Белостоцкий, Г. Пивоваров и Э. Фридман создали памятник героям Триполья — киевским комсомольцам, мужественно защищавшим во время гражданской войны завоевания Великого Октября. Высокий двадцатипятиметровый обелиск в основании имел форму пятиконечной звезды. По граням были расположены доска с изображением Герба СССР и многофигурные барельефы — композиции из истории героического украинского комсомола.

В середине 30-х годов в связи с бурным развитием архитектуры, реконструкцией городов и сел, благоустройством площадей, улиц, парков, стадионов большое значение приобретает декоративная скульптура.

Хорошей школой для украинских мастеров явилась работа на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где была представлена возможность практически решать проблемы синтеза архитектуры и скульптуры. Вход в павильон Украинской ССР украшали две монументально-декоративные группы «Социалистическая индустрия» и «Сельское хозяйство» (1939), исполненные Е. Белостоцким, Г. Пивоваровым и Э. Фридманом. Скульпторы И. Матвиенко, О. Кудрявцева, Я. Ражба и другие оформили аванзал павильона Украинской ССР (шесть арок с тематическими рельефами, посвященными борьбе украинского народа за власть Советов и социалистическому строительству).



Отражением дружбы народов СССР, а вместе с тем и свидетельством больших творческих возможностей коллектива украинских художников явилось их участие в оформлении павильонов других братских республик на ВСХВ (например, скульптор Б. Иванов исполнил статую В. Чкалова для павильона Поволжья).

Украинская монументально-декоративная скульптура с каждым годом завоевывала все больший успех. В частности, две группы — «Героика гражданской войны» и «Героика социалистического строительства» — для центрального входа в Советский павильон на Всемирной выставке в Нью-Йорке были выполнены украинскими художниками М. Лысенко и Л. Муравиным. Каждая группа состояла из пяти фигур, олицетворяющих основные движущие силы Великой Октябрьской революции. Установленные на пьедесталах из красного порфира на фоне кремового мрамора, они органически входили в общий архитектурный ансамбль. В этом проявилось характерное для творчества Лысенко и Муравина понимание закономерностей соотношения архитектуры и скульптуры.

Успехам в развитии монументальной пластики 30-х годов сопутствовал подъем в области станковой скульптуры<sup>58</sup>. Значительные достижения художников, ставших на путь социалистического реализма, выявились на Шестой и Седьмой юбилейных всеукраинских выставках (1935, 1937).

Среди лучших были произведения Б. Иванова — «Снайпер» и статуя Г. Котовского, отличающиеся убедительностью, строгой пластичностью композиционного решения. Несколько позже Ивановым создана композиция, посвященная героям гражданской войны — «Моряки» («Товарищи»). К достижениям украинской станковой скульптуры относится и горельеф Лысенко «В застенках фашизма», в котором обобщенный образ революционера приобретает символическое значение.

В области скульптурного портрета активно работал И. Макогон. Самые выразительные его произведения этого времени — монументальный бюст Т. Шевченко и портрет отца.

Естественностью, непринужденностью, свежестью трактовки привлекают выполненные Г. Теннером портреты А. Герцена, художников А. Шовкуненко, Ю. Бершадского, писателя А. Копыленко. Убедительные портреты «Красноармеец» и «Герой Октября» исполнил П. Ульянов. Романтична и монументальна «Испанка» (1937) Г. Петрашевич. Скульптор работает над образом женщины-патриотки, матери и труженицы. Покоряет поэтичностью, верностью передачи метко схваченного национального характера созданная ею в 1939 году для Государственного музея Т. Шевченко в Киеве скульптура «Катерина».

Этими же чертами отмечен и бюст выдающейся украинской актрисы Марии Заньковецкой (1935) работы Б. Кратко.

Глубоко психологичен образ А. Довженко в портрете (1940) работы Пивоварова. Тонкий проникновенный ум, яркие черты характера замечательного деятеля советского кино запечатлены в гипсе эмоционально, с большой пластической выразительностью.

Бесспорным достижением украинской станковой скульптуры явились произведения, посвященные Ленину и его ближайшим соратникам. М. Лысенко, Л. Муравин, Л. Блох, Г. Пивоваров, И. Кавалеридзе,

Б. Иванов, Э. Фридман, Г. Теннер в больших тематических композициях, П. Ульянов, Е. Белостоцкий и другие в портретах стремились передать неразрывное единство Ильича с народом — строителем социалистического общества.

Развитие украинского декоративно-прикладного искусства в 1917—1941 годах шло своеобразным путем, во многом определявшимся ведущей ролью, которую играли в нем традиции народного искусства. Это было связано прежде всего с тем, что в предреволюционный период Украина не имела достаточно мощной художественной промышленности и в то же время здесь получили широкое развитие различные виды народных художественных промыслов. После Октябрьской революции, даже в тяжелых условиях разрухи и гражданской войны, Советское правительство проявляет заботу об их сохранении. Одним из первых мероприятий в данной области был изданный в 1919 году декрет ВЦИК о содействии кустарной промышленности, подписанный В. И. Лениным и М. И. Калининым. В Киеве, Харькове, Полтаве и других городах открываются выставки произведений народных мастеров, ведется большая работа по изучению, собиранию и популяризации народного искусства.

В 20-х — начале 30-х годов шел интенсивный процесс возрождения народных художественных промыслов. Организуются специализированные школы. На основе ленинского кооперативного плана мастера объединяются в промысловые артели, дающие им определенную материальную базу и вместе с тем служащие своеобразной школой коллективного художественного труда, где бывшие кустари-одиночки учились друг у друга, делились своими творческими замыслами и «секретами» производства. Некоторые работы выполнялись также в содружестве с художниками-профессионалами, причем наряду с удачными примерами содружества были и случаи искусственного навязывания народным мастерам чуждых им творческих задач.

Процесс развития советских художественных промыслов идет по пути расширения творческих интересов народных мастеров, тематики их произведений, средств художественной выразительности. В самобытные узоры национальной орнаментики включаются элементы советской эмблематики. Широкое распространение получают тематические композиции, причем не только в области керамической и деревянной скульптуры, где они связаны с традициями гончарной или деревянной игрушки, но и в таких видах народного искусства, как ковроделие и вышивки, с характерным для них орнаментальным строем. Подобное расширение круга традиционных тем не всегда приводило к органически целостным художественным решениям, но уже сам процесс этих творческих исканий играл важную роль в развитии народных промыслов, помогал более многообразному проявлению ярких художественных индивидуальностей народных мастеров. Усовершенствуется также технология производства, расширяется ассортимент изделий, которые предназначаются не только для сельского населения, но и для более широкого круга потребителей, в какой-то мере заменяя продукцию разрушенных в военное время предприятий художественной промышленности.





230. Г. Пустовойт. Иллюстрация к роману И. Гончарова «Обломов». 1935

В ранних работах некоторых артслей еще нередко чувствуется влияние художественных направлений, царивших до революции в земских кустарных мастерских, с характерным для них стремлением к богатству декора и стилизации, что особенно наглядно сказывалось в изделиях, предназначенных для внешнего рынка. Однако постепенно эти влияния изживаются и основным определяющим направлением становится творческое развитие традиций народного искусства. Его неповторимая самобытность определила широкое признание творчества украинских мастеров, о чем свидетельствует их участие на многих выставках, в том числе на Всероссийской сельскохозяйственной выставке (1923) и на выставке художественной промышленности в Москве (1927), где их произведения заняли одно из первых мест. Большим успехом пользовались уже в 20-е годы изделия украинских народных промыслов и на ряде зарубежных выставок в Праге, Берлине, Лондоне, Париже.

С середины 30-х годов начинается новый этап в истории украинского декоративно-прикладного искусства. Возросшее благосостояние советских людей, улучшение их бытовых условий вызывает потребность в производстве не только предметов утилитарного назначения, но и чисто декоративных изделий, предназначенных для художественного оформления интерьеров



231. И. Ижакевич. Иллюстрация к поэме Т. Шевченко «Варнак». 1938

жилых и общественных зданий. Усиливается также тенденция создавать уникальные выставочные произведения с портретами или тематическими композициями, отражающими достижения социалистического строительства. Поиски новых художественных решений таких произведений становятся более напряженными и целенаправленными. Сотрудничество народных мастеров с профессиональными художниками приобретает особенно широкие размеры и многообразные формы. Характерны для этого времени и коллективные работы над отдельными произведениями нескольких мастеров различных специальностей. Большое внимание уделяется наиболее одаренным мастерам. Они выдвигаются на преподавательские должности, им присваиваются почетные звания, создаются условия для творческого труда. Важную роль сыграла в этом отношении организованная (1935) в связи с подготовкой к первой республиканской выставке школа народных мастеров при Музее украинского искусства в Киеве, вскоре преобразованная в Центральные экспериментальные мастерские. Сюда были приглашены лучшие мастера декоративных росписей, керамики, узорного ткачества, резьбы по дереву, а также художники декоративного искусства.

Все это способствовало тому расцвету и творческому подъему, который переживали в 30-х годах народные



промыслы. Создавался ряд ярких произведений, полных неповторимой национальной самобытности, наглядным доказательством чего может служить организованная в 1936 году Первая республиканская выставка украинского народного искусства, с большим успехом демонстрировавшаяся в Киеве, Москве, Ленинграде. Рассмотренные нами процессы были характерны для развития всех видов декоративно-прикладного искусства в 20-е—30-е годы, но в каждом из них они протекали в своей, иногда совершенно особой форме.

Такую своеобразную форму приняло, например, развитие одного из традиционных видов народного искусства — настенных росписей украинских хат, широко распространенных на Киевщине, Днепропетровщине, Подолии и других областях. Основным мотивом здесь служил условно трактованный растительный орнамент из цветов и трав. Его причудливые очертания и сочная цветовая гамма приобретали особую декоративную выразительность на фоне побеленных стен и печей, внося в народное жилище радостную звучность своих ярких и чистых тонов. Подобного типа росписи выполнялись не только на стенах, но и на бумаге. В 20-е годы эти «малевки», как их называли, получают особенно широкое распространение, и выполнявшие их мастерицы уже не столько стремились подражать узорам более дорогих традиционных изделий: ковриков, рушников и т. д., а создавали более свободные композиции. По существу, можно сказать, что здесь зарождается новый вид народной станковой графики, которая достигнет в 50-е годы блестящего расцвета.

В традициях настенных росписей работала целая группа народных мастеров, великолепно владевших искусством композиции и колористического решения, построенного на гармоничном сочетании ярких и чистых тонов. В селе Петриковка Днепропетровской области замечательный народный мастер Татьяна Пата, обучая сельскую молодежь, создает целую школу декоративной росписи. Они украшают стены хат, печи, скрини, выполняют красочные композиции — «малевки» с традиционным для петриковских росписей чисто растительным орнаментом, где в переплетении трав и ветвей сочными декоративными пятнами вырисовываются старинные формы «луковок», «маковок», «репьев». Среди учениц Паты можно назвать ряд талантливых мастеров, как, например, П. Глущенко, В. Клименко, В. и Г. Павленко, М. Тимченко и другие.

Полны глубокой национальной самобытности произведения прославленных мастериц из села Скобцы Киевской области — Параски Власенко и Ганны Собачко, а также мастеров В. Довгошеи и Е. Пшеченко. Оставаясь в основном верными традиционному растительному орнаменту с условными, плоскостно решенными формами, они вместе с тем уже отходят от характерного для него принципа зеркальной симметрии и создают более живые, динамичные композиции, иногда вводя светотеневую моделировку или заменяя белый фон цветным, тональность которого подчеркивала общий эмоциональный строй произведения. Все это придавало характерным формам народной орнаментики более острый, напряженный ритм, более современное звучание.

В 30-х годах выступает с большим циклом работ глубоко самобытный художник — Мария Примаченко из села Болотное Киевской области, обладающая по-



232. Е. Кульчицкая. Довбуш. 1940

истине неисчерпаемой фантазией. Ее творчество вводит нас в изумительный мир народной сказки, где живут дикие звери, расцветают причудливые цветы, буйствуют сочные, гармонически сочетающиеся краски, возникают неповторимо своеобразные декоративные композиции.

Лучшие мастера украинской народной росписи получили широкое признание. Их произведения экспонировались на многих выставках в нашей стране и за рубежом, были отмечены рядом наград. В 30-е годы творчество этих мастеров нашло применение в самых различных видах декоративно-прикладного и даже монументально-декоративного искусства. Так, по эскизам Г. Собачко выполняются вышивкой панно, П. Власенко делает декоративные росписи (илл. 241), М. Примаченко создает интересные композиции для гончарных изделий (илл. 240). Петриковские мастерицы В. и Г. Павленко, М. Тимченко и другие расписывали посуду на фарфоровом заводе. Большинство талантливых мастеров работало по оформлению книг. Они внесли





233. В. Касиян. Герой Перекопа. 1927

свой творческий вклад также в архитектуру. Живописные композиции П. Власенко, В. Павленко и В. Клименко украсили украинский павильон на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года в Москве. Петриковские мастера расписали несколько комнат в Институте фольклора Академии наук УССР, киоски и торговые помещения в Киеве. Эти разнообразные работы, связанные с декоративным убранством улиц и интерьеров городских зданий, были далеки от росписей крестьянских хат, но вместе с тем они сохраняли свой самобытный национальный колорит, который сказывался и в их композиционном построении, и в орнаментальных мотивах, и в самой технике выполнения.

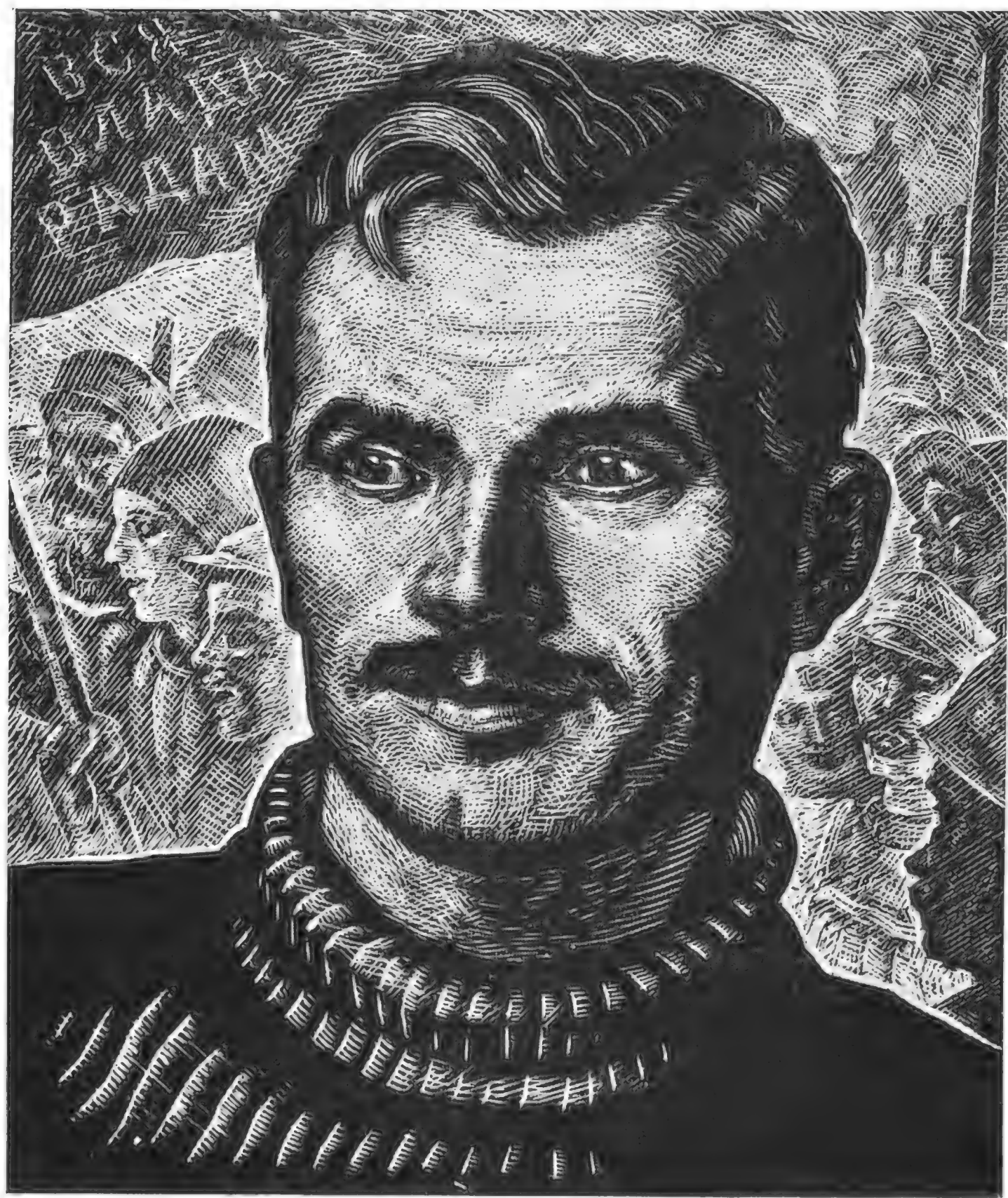
Таким образом, мы видим, что искусство народных настенных росписей, которое в дореволюционное время существовало лишь в качестве домашнего ремесла и даже просто работ, выполняемых большинством украинских крестьянок для своего обихода, прошло сложный путь развития, а мастера, владевшие этим искусством, превратились, по существу, в художников-орнаменталистов широкого профиля.

Иным, но также самобытным путем шло развитие другого традиционного вида прикладного искусства — керамики. В таких центрах гончарного производства, как Опошня, Межигорье, Глинское, Миргород, Дыбинцы, еще до революции существовали достаточно развитые кустарные промыслы, а в некоторых, как, например, Опошня, и организованные земством мастерские или училища. На основе этих промыслов в послеоктябрьские годы возник ряд кооперативных ар-

телей и новых школ. Впоследствии многие из таких школ, как, например, Межигорская, были преобразованы в техникумы с более широкой программой, по которой готовили мастеров уже не только для художественных промыслов, но и для художественной промышленности.

Изделия, выполняемые в учебных заведениях и артелях, несли на себе следы различных художественных воздействий, однако основной тенденцией, по существу определяющей весь характер их продукции, было творческое развитие традиций украинского народного гончарства. Изделия выпускались двух видов: массовые, предназначенные для повседневного употребления (макитры, мисочки, тарелки, глечики), и имевшие в основном декоративное назначение (вазы, куманцы, бочонки для вина, скульптурные сосуды «петухи» и «бараны»). Если первые отличались обычно удобными, хорошо найденными формами, подчеркнутыми небольшим узором в духе народной орнаментики, то для вторых был характерен значительно более богатый декор с рельефами, цветными поливами или многоцветной росписью, но также почти всегда хорошо согласованный с формой украшаемого предмета.

Революционная тематика нашла свое выражение в декоративной росписи тарелок с фигурами красноармейцев и рабочих, но особенно выразительно прозвучала она в мелкой пластике. Так, в 20-е годы известный мастер из села Крищенцы Винницкой области Иван Гончар создает групповые композиции то с под-



234. В. Касиян. Артем. 1936



черкнуто-гротескной («Белые бегут»), то своеобразно-героической («Конница Буденного») трактовкой образов. Обращаясь к этим новым темам, он не копирует образцы станкового искусства, а остается глубоко самобытным художником, органически связанным с народным творчеством.

Середина 30-х годов была этапным периодом в развитии керамических промыслов. К этому времени почти все мастера объединяются в артели, начинает создаваться много уникальных декоративных вещей, идут активные поиски новых форм, новых вариантов орнаментальных и тематических композиций. В этих поисках весьма ярко и многогранно раскрывалась творческая индивидуальность таких крупных мастеров, как И. Гончар или работавшие вместе с ним в киевских экспериментальных мастерских братья А. и Я. Герасименко из села Бубновки на Подолии, а также А. Грядунова и Ф. Алексеенко. Первая особенно прославилась своими декоративными скульптурами, истоки которых лежали в народной глиняной игрушке, хотя тематика их была весьма разнообразна, начиная от необычайно выразительных фигурок животных и острогротескной подачи сатирических персонажей, до сложных многофигурных композиций, вроде групп «Челюскинцы» или «Пограничники». Интересны также ее работы в области посудных форм, как, например, декоративная ваза, украшенная рельефными изображениями парашютистов. Одинаковая высота рельефов, свободная и вместе с тем ритмически организованная композиция этого декора помогали ему органически слиться с очертаниями самой вазы в единый пластический объем, монолитность которого еще подчеркивалась покрывающей его цветной поливой.

Братья Герасименко создали различные образцы столовой и чайной посуды, богато декорированной традиционным растительным орнаментом, решенным в сдержанной гамме темно-коричневых, черных, желтых и зеленых тонов, гармонично сочетающейся с теплым светло-коричневым фоном. Насыщено интересными художественными находками в области создания своеобразных форм керамических изделий и творчество Алексеенко.

После Первой республиканской выставки произведения мастеров украинской керамики с большим успехом демонстрировались на Всемирной выставке в Париже (1937), на ВСХВ (1939) и многих других зарубежных и советских выставках.

Наряду с керамикой одним из старинных и широко распространенных видов украинского прикладного искусства была художественная обработка дерева. Орнаментальными композициями, с трехгранной или плоскорельефной резьбой, украшали постройки и предметы домашнего обихода: сундуки, ларцы, солонки, ложки и т. д. После Октябрьской революции народные мастера продолжали развивать традиции такой резьбы, выполняя как скромно декорированные вещи (илл. 239), так и более нарядно отделанные изделия подарочного типа: настенные тарелки, панно, бювары, вазы. Иногда они включали в традиционные орнаментальные композиции мотивы советской эмблематики и тематические рельефы. Интересные образцы подобных изделий выполнялись в полтавской артели «Серп и молот», где работали такие талантливые мастера, как Я. Халабудный и В. Гарбуз.



235. Б. Кратко. Красноармеец. 1920

Постепенно все более значительное место в творчестве народных резчиков по дереву начинает занимать декоративная скульптура. Первые опыты в этой области были сделаны еще в 20-х годах известным резчиком П. Верной, автором многих портретов и жанровых фигурок (илл. 238). В конце 20-х и в 30-е годы он выполнял уже сложные многофигурные композиции, как, например, скульптурные группы «Слушают кобзаря» или «Распределение трудодней в колхозе». Последняя композиция отличалась продуманностью общего решения, разнообразной характеристикой отдельных персонажей и свидетельствовала о достаточно высоком уровне мастерства художника.

Халабудный, Гарбуз, Я. Усик также много работали в области декоративной скульптуры. Они создали ряд произведений на сюжеты, взятые из литературы и окружающей советской действительности. Удачными образцами таких работ могут служить «Гибель «Челюскина» и «Сказка о царе Салтане» (автор Я. Халабудный), где выразительная трактовка темы сочетается с умением объединить фигуры в общей пластической композиции. И все же следует сказать, что





236. И. Севера. Коперник. 1938

в рассмотренных работах нет неповторимой самобытности, как в керамической пластике, и они значительно ближе к станковой скульптуре.

Решение проблемы взаимосвязи профессионального и народного искусства имеет также важное значение для развития народных вышивок и узорного ткачества, традиции которых уходят своими корнями в глубь веков. Украинские вышивки и тканые изделия отличаются большим разнообразием форм. Почти для каждого района характерен свой круг орнаментальных мотивов, композиционных и колористических решений, даже в технике выполнения было множество различных вариантов. Преобладал геометрический или геометризованный растительный орнамент, в ритмический строй которого иногда включали обобщенно трактованные фигуры людей, животных или птиц.

Уже в первые послеоктябрьские годы многие украинские вышивальщицы объединяются в артели промысловой кооперации, продукция которых идет не только на внутренний рынок, но также на экспорт в Европу и Америку. В работах этих артелей сохраняются традиционные формы и расположение народных вышивок, причем отделялись ими тоже традиционные для народного быта изделия — мужские полотняные рубахи, женские сорочки, рушники и т. д. В 30-е годы вышивки начинают выполнять на различных тканях; предназна-

ченных для городской одежды, в связи с чем изменяется характер и даже нередко технология народных вышивок, приобретающих на тонких и цветных тканях иное художественное звучание, чем на поверхности белого полотна.

Значительно разнообразнее становится ассортимент изделий, выпускаемых артелями. Вышивками отделялись не только городские костюмы, но и вещи, характерные для убранства городских интерьеров: декоративные панно, портьеры, скатерти, диванные подушки. Наряду с орнаментальными композициями на изделиях, предназначенных для оформления общественных помещений: клубов, домов культуры, выставок, часто можно было видеть вышивки с портретными изображениями, советскими гербами, эмблемами и тематическими композициями, сделанными по рисункам профессиональных художников. Таким изделиям придавали большое значение, к их выполнению привлекали лучших вышивальщиц. Между тем с художественной точки зрения это было весьма сложное и противоречивое явление. Стремление к иллюзорному правдоподобию, светотеневая моделировка, подчеркивание деталей, характерное для большинства рисунков художников и в принципе чуждое народному творчеству, вызывали ощущение известной дисгармонии, которое еще подчеркивалось тем, что орнаментальная рама, окружавшая подобные композиции, была решена в совершенно другом стиле.

С вышивками в какой-то степени перекликаются и пути развития узорного ткачества на Украине. С первых лет Советской власти организуются ткацкие промысловые артели, где вырабатываются узорные ткани и штучные изделия: скатерти, занавески, диванные подушки и т. д. с традиционной для данного района орнаментикой. В середине 30-х годов здесь, как и в большинстве других областей украинского народного искусства, начинается период творческих поисков, значительную помощь в которых оказывали артелям киевские экспериментальные мастерские.

Организуется крупные ковродельческие мастерские в Полтаве, Новых Санжарах, Решетиловке и т. д. Продолжают выполняться традиционные украинские ковры — килимы с геометрическим или плоскостным растительным орнаментом, где декоративные композиции из букетов, веток и вазонов с цветами, решенные в яркой красочной гамме, четко выделяются на черном или светлом фоне самого ковра. Проводятся весьма интересные и творчески плодотворные опыты по привлечению к работе над созданием новых композиций мастеров народной декоративной росписи. Такие опыты дали прекрасные результаты. Богатство фантазии, смелость композиционных решений, великолепное чувство колорита внесли П. Власенко, Г. Собачко и другие мастера декоративной росписи в художественное ткачество и вышивки. Вместе с тем их эскизы не являлись чем-то чуждым и далеким от этого искусства, а родились из того же своеобразного художественного видения, определявшего неповторимую самобытность творчества украинских народных мастеров. Естественно, что вещи, выполненные по таким эскизам, пользовались заслуженным успехом.

Параллельно идет большая работа по созданию нового в украинском искусстве вида настенных ковров с портретными или тематическими изображениями. Как



и вышитые изделия подобного типа, они предназначались для оформления общественных интерьеров или выставочных помещений и выполнялись в творческом содружестве профессиональных художников, создававших композиции, и лучших ковровщиц, осуществлявших их в материале. В этой работе использовались традиции народного ковроделия, а также русских и зарубежных гобеленов. Так, некоторые из ковров, сделанных к Первой республиканской выставке 1936 года, были близки к орнаментальному строю килимов. Образцом другого решения может служить ковер, изображавший «Парад красного казачества» (художник Д. Шавыкин, мастер Н. Вовк), который по принципу построения композиции и благородной сдержанности колорита близок к гобелену. Однако творческие успехи в данной области были скорее исключением, чем правилом, и большинство тематических или портретных ковров, по существу, представляли собой просто копии станковых картин, выполненных в ковровой технике без правильного учета совершенно своеобразной специфики этого искусства<sup>59</sup>.

За два с небольшим десятилетия украинское декоративно-прикладное искусство прошло сложный путь развития. Значительно расширяется творческий диапазон и сфера деятельности народных мастеров, влияние их работ сказывается не только в промышленности, но и в монументально-декоративной живописи, придает всей художественной жизни республики неповторимый национальный колорит.

Наряду с художественными промыслами развивается, хотя более медленными темпами, художественная промышленность, и в первую очередь керамическая. В 1922 году организуется всеукраинский трест «Укрфаянсстекло». Восстанавливаются пять фарфоровых и фаянсовых заводов, где вместе со старыми кадрами мастеров начинает в середине 20-х годов работать и молодежь, окончившая советские художественные школы и техникумы. Складываются два основных направления, по пути которых идут творческие поиски художников. Одни из них обращаются к традициям народного искусства, причем используют мотивы, взятые не только из гончарного производства, но также вышивки, росписи, ткачества. Для второго направления характерно широкое применение советской эмблематики, создание образов рабочих, крестьян, красноармейцев, композиций на индустриальные и колхозные темы. Подобные росписи выполнял Н. Котенко на Барановском заводе, В. Панащенко на Довбышском заводе и другие художники.

Образы советских людей различных профессий: летчиков, танкистов, свинок занимали значительное место и в мелкой пластике 20-х — начала 30-х годов. Позднее широкое распространение получает также анималистическая скульптура, удачными образцами которой могут служить «Пеликан» и «Овчарка» Р. Марчук, произведения скульпторов Е. Гаврилюка, Г. Петрашевича, Ж. Диндо.

В 1934 году создается Экспериментальный керамический завод в Киеве, сыгравший важную роль в развитии украинской керамической промышленности. Улучшается технология фарфорового производства. Однако эти достижения используются не столько в



237. Ж. Диндо. Делегатка. 1927





238. П. Верна. Портрет жены. 1925



239. Ф. Кисленко. Сундучок. 1936

массовой продукции, сколько при выполнении характерных для всего декоративно-прикладного искусства второй половины 30-х годов уникальных, парадных изделий. К различным знаменательным юбилейным датам создается ряд богато украшенных декоративных блюд и ваз, как, например, вазы, сделанные на Довбышском заводе к 20-летию Советской власти (автор А. Ярош).

Начинают развиваться в 30-е годы также текстильная, стекольная и другие области украинской художественной промышленности, причем огромную, определяющую роль в этом развитии играла их постоянная связь с народным искусством. Не только народные мастера, как уже говорилось выше, создавали эскизы для изделий художественной промышленности, но и работы заводских художников нередко были выполнены в народных традициях. Все это придавало украинскому декоративно-прикладному искусству рассматриваемого периода неповторимое национальное звучание.

Благодаря плодотворной работе советских украинских архитекторов и строителей с каждым годом становились краше старые города, рабочие поселки превращались в новые социалистические города, благоустроенные, озелененные, уютные.

Украинские архитекторы отдали много творческих усилий созданию новых типов зданий. В промышленных городах Приднепровья и Донбасса в 1924—1925 годах появились первые дворцы труда, из которых наиболее интересен Дворец труда металлургов (1926—1932), построенный архитектором А. Красносельским.

В 1925 году было начато строительство первого на Украине Дворца Советов в городе Первомайске Николаевской области по проекту архитектора В. Эстровича. Открытие его состоялось в десятую годовщину Советской власти. Архитектор использовал в нем приемы русской классической школы. Внешние формы здания несколько архаичны — они заимствованы из старинной дворцовой архитектуры, но в его общей структуре было воплощено новое содержание.

Из типов зданий, возникших в те же годы, заслуживают упоминания рабочие поликлиники в Днепропетровске (архитектор А. Красносельский) и здания, построенные во многих промышленных городах по типовым проектам (архитектор В. Эстрович). Во всех этих сооружениях удачно решен интерьер.

В 1925 году произошло значительное событие — конкурс на проект здания Государственных промышленных учреждений в Харькове (Госпром). В этом конкурсе приняли участие лучшие архитекторы Советского Союза. Был принят проект архитекторов С. Серафимова, М. Фельгера, С. Кравец (илл. 242), по которому к 1929 году было завершено строительство. Здание состоит из трех огромных сложных объемов, соединенных между собой переходами, под которыми устроены проезды с площади имени Дзержинского в район Шатиловки, застраивавшейся одновременно многоэтажными жилыми домами. Это сооружение было заметным явлением в украинской архитектуре, ибо до 1925 года в ней превалировало творчество последователей «чистоклассических» традиций и отчасти приверженцев модерна.





240. М. Примаченко. Блюдо расписное. 1936

Среди наиболее удачных построек того времени особый интерес представляет Харьковский дворец культуры железнодорожников (1927—1930, архитектор А. Дмитриев), во внешнем облике которого проявились черты новаторства, лишенного каких бы то ни было формалистических влияний. В интерьерах, отличающихся лаконичностью форм, умело использовано сочетание полированного черного камня со светлыми стенами.

Из промышленных объектов того времени наиболее примечательны Киевская кинофабрика (1928, архитектор В. Рыков) и особенно комплекс сооружений Днепрогэса (1927—1932, архитекторы В. Веснин, Н. Колли, Г. Орлов, С. Андриевский), строительство которого являлось одним из самых значительных примеров творческого содружества русских и украинских архитекторов и строителей (илл. 243)<sup>60</sup>.

Непосредственно у плотины Днепрогэса, на левом берегу Днепра, было начато строительство города Запорожья. Авторы проекта (П. Хаустов, И. Малоземов, В. Орехов, О. Малышенко, В. Андреев) внесли много нового в разработку градостроительных принципов. Главная улица — проспект имени В. И. Ленина, беря свое начало у площади перед плотинной, пересекает весь город и является его композиционной осью. Параллельные и перпендикулярные проспекты и улицы застроены многоэтажными зданиями. Застройка кварталов очень живописна. Здания то выстраиваются по красной линии, то отступают в глубину кварталов, образуя курдонеры, они парадны и величественны на проспекте, просты и интимны внутри кварталов.

Не менее интересен и городок Харьковского тракторного завода (1932, группа архитекторов под руко-

водством П. Алешина). Здесь социалистические принципы градостроительства воплотились в огромном комплексе застройки. Многоэтажные жилые дома группами, параллельно друг другу, расположились по периметру города, организуя внутренние большие площади, на которых размещены необходимые общественные здания.

В период первой пятилетки многие архитекторы использовали приемы и формы классического зодчества. Различные подходы к освоению классики наглядно отразились в конкурсных проектах на застройку правительственного центра в Киеве (1934—1935)<sup>61</sup>. Все проекты в большей или меньшей степени были проникнуты стремлением использовать классическое наследие при решении новой, сложной и интересной задачи.

Большинство архитекторов на основе классических приемов создавали современные здания, пытаясь придать национальное своеобразие их формам. Однако не в поисках внешних форм заключаются главные достижения архитектуры этого периода. Они состоят в дальнейшем развитии принципов советского градостроительства и формировании структуры зданий в зависимости от развивающихся социалистических общественных отношений и производства.

На Украине с 1935 года много зданий культурно-бытового назначения строилось по типовым проектам. Так, в течение 1935—1940 годов в республике были построены десятки школ, отличавшихся хорошей планировкой. Были созданы и отдельные типовые проекты зданий зрелищного характера: клубы, школы, детские учреждения и т. д. Заслуживает, например, внимания театр в Донецке (1935—1940, архитектор Л. Котовский) — монументальное здание, доминирующее в застройке главной улицы города.



241. П. Власенко. Декоративная роспись. 1936





242 С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравец. Здание Госпрома в Харькове. 1925—1929

Своеобразен театр, построенный в 1941 году на проспекте К. Маркса в Днепропетровске (архитектор А. Красносельский). Он привлекает соразмерностью частей, оригинальностью решения главного фасада, колонны которого увенчаны монументальными статуями. Интересен также универмаг в Днепропетровске (того же автора, 1935—1937). Главным средством его художественной выразительности является ритм витрин, расчлененных простенками с оригинальными пилястрами.

Много полезного сделали украинские архитекторы в этот период и в области жилищного строительства. Крупным шагом вперед было создание типовых проектов жилых секций, на основе которых разрабатывались проекты домов. Тогда строились главным образом многоэтажные здания, иногда занимающие по периметру целые кварталы. Лестничными клетками секций эти дома ритмично расчленялись по горизонтали, что придавало фасадам некоторую живописность. Часто дома имели изломанную в плане форму,

вследствие чего на улице и во дворе образовывались уютные курдонеры, украшенные деревьями и газонами. Одним из лучших зданий такого типа можно считать дом, построенный в 1935 году в Киеве на улице 25 Октября. Он наиболее полно отражает ведущие тенденции жилищного строительства того времени. Интересен и один из лучших домов Харькова, находящийся на улице VIII съезда Советов (архитектор П. Шпара, консультант А. Бакетов, 1938). Он имеет крупный ритм членений, хорошие пропорции отдельных частей, акцентирование входов и ритмичное размещение балконов.

Наиболее полно тенденции развития архитектуры предвоенного периода нашли выражение в самых известных зданиях Киева: Совета Министров УССР (архитектор И. Фомин, соавтор П. Абросимов, 1935—1937) и Верховного Совета УССР (архитектор В. Заболотный, 1936—1939, *илл. 244*). В последнем как бы сконцентрированы основные принципы советской украинской архитектуры данного периода.





243. В. Веснин, Н. Колли, Г. Орлов, С. Андриевский. Днепро-  
ская гидроэлектростанция имени В. И. Ленина в Запорожье,  
1927—1932





244. В. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР. 1936—1939  
Киев

Здание отличается компактностью и масштабностью объема, тектонической ясностью форм, творческим подходом к использованию приемов классической архитектуры. В нем заметны и национальные черты.

Прием размещения светлого, почти белого здания на фоне парка навеян образцами народного зодчества.

Дом покоится на невысоком цоколе, что также характерно для народной архитектуры. Пластика в решении фасадов имеет нечто общее с украинским барокко. В интерьерах здания использованы мотивы прикладного украинского искусства, они ощущаются в форме отдельных деталей — оградах лестниц, лепных украшениях и т. д. Идейная направленность образа здания подчеркнута росписью плафона фойе, которая повествует о созидательной деятельности советских людей (художники Б. и В. Щербаковы).

Серьезное внимание уделялось в этот период сельскому строительству. Большие строительные работы в селах были начаты после завершения коллективизации. Строительство новых сел и реконструкция ста-

рых связывались прежде всего с объединением хуторских хозяйств в колхозные села <sup>62</sup>.

Осуществленный в 1938 году проект села имени Г. Димитрова Лозовского района Харьковской области (архитектор Г. Андрущенко) отличается высоким качеством, правильностью решения планировочной структуры. Хорошо организован центр села — это широкая полоса зеленых насаждений, разделяющая всю территорию на две части и заканчивающаяся парком культуры и отдыха с клубом и стадионом. Посредине этой полосы проложен бульвар, по обе стороны которого расположены в окружении деревьев школа и другие здания общественного назначения.

Рассмотренный период имел огромное значение для развития архитектуры Украинской ССР. В течение двадцати лет складывались главнейшие принципы социалистического градостроительства, появилось огромное количество новых типов зданий и сооружений, значительно возросло мастерство украинских архитекторов, которые уже с 1934—1938 годов начали осуществлять крупноблочное строительство, являющееся предвестником будущих достижений.



# ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Строительство социалистической государственности в Белоруссии, начавшееся с Октября 1917 года, неоднократно прерывалось вторжением иностранных оккупантов.

После изгнания войск кайзеровской Германии, 1 января 1919 года была провозглашена Белорусская Советская Социалистическая Республика. Вскоре новые угрозы со стороны международной контрреволюции потребовали сплочения сил Советской Белоруссии и Советской Литвы, и была создана объединенная Литовско-Белорусская республика (Литбел, февраль — июль 1919 года). Весной 1919 года началось белопольское нашествие, и лишь в июле 1920 года Советская Белоруссия стала свободной.

Первые мероприятия Советской власти в области культуры и искусства проводились в исключительно трудных условиях. И все же отдел искусств Литбела вел большую работу по национализации и учету художественных ценностей (их хранилищем служил некоторое время бывший замок Радзивиллов в Несвиже), наметил для городов Литвы и Белоруссии план установки памятников деятелям революции. Осуществлялись эти задачи во время гражданской войны часто при непосредственной помощи агитотделов Красной Армии.

Уже в это суровое время в районах, не подвергавшихся оккупации и освобожденных от интервентов, создавались многочисленные дома просвещения, библиотеки, драматические кружки и художественные студии. В Витебске в 1918 году открылась Народная художественная школа, в дальнейшем ставшая основным центром подготовки художников Советской Белоруссии. В школе встретились мастера разного склада: первым ее директором был мирискусник М. Добужинский, преподавали здесь старый витебский живописец, ученик П. Чистякова Ю. Пэн, латышский скульптор и живописец Я. Тилберг и другие. Но вскоре Добужинский уехал, его сменили М. Шагал и затем К. Малевич, в школе начался период господства «левых»<sup>63</sup>. Они ведали и украшением города в дни революционных празднеств. Однако опыты «левых» встретили в Витебске полное непонимание и неприятие со стороны народа.

По мере восстановления народного хозяйства в Белорусской республике, как и во всей Советской стране, развивается, ширится культурная революция. Внимание общественности к постановке художественного образования, развитие выставочной деятельности — грани этого знаменательного процесса.

В Народной художественной школе, реорганизованной в 1923 году в Витебский художественный техникум, изживается разноречивость в преподавании; к работе в техникуме привлечена группа педагогов — воспитанников Петербургской Академии художеств, это скульптор М. Керзин, живописцы В. Волков, М. Энде и другие.

Небольшие выставки устраивались в Витебске и Бобруйске еще в годы гражданской войны, в Минске — с 1921 года. С середины 20-х годов в белорусской столице проводятся уже всереспубликанские смотры изобразительного искусства. Белорусские художники принимают участие в выставке искусства народов СССР в Москве.

Выступают в это время в основном мастера, получившие подготовку еще до Октября и вне Белоруссии: Ю. Пэн, В. Волков, давно работающий в Минске Я. Кругер, приехавший в Белоруссию А. Бразер; появляются первые работы скульптора А. Грубе и учившихся тогда в московском Вхутемасе студентов из Белоруссии — И. Ахремчика, М. Филипповича. Внимание устроителей выставок привлекают и яркие явления белорусского народного творчества.

Никогда прежде не могли художники столь полно и свободно изучать и воплощать в своих произведениях особенности быта белорусского народа и древней его культуры. Порой это увлечение приводило к пассивному любованию всем стародавним, но в лучших произведениях тех лет оно сочеталось с раздумьями о том, как изменилась при Советской власти доля труженика. С этих произведений начинается развитие бытового и историко-революционного жанров в советском белорусском искусстве.

У первой в БССР творческой организации — Всебелорусского объединения художников (1927) — не было четкой программы, но отдельные мастера, входившие в нее, как, например, Волков, в понимании





245. В. Волков. Партизаны. 1928

задач искусства стояли близко к АХРР. В Витебском художественном техникуме и в Гомеле в 1928 году были созданы Объединения молодежи АХР (ОМАХР). Выступившая тогда же небольшая группа «Прамень» («Луч») много внимания уделяла художественному оформлению бытовых вещей. Революционная организация художников Белоруссии (Рэвалюцыйная арганізацыя мастакоў Беларусі — РАМБ, 1929), состоявшая также в основном из молодежи, решительно ратовала за обращение к современной советской теме, но при том недооценивала значение реалистических традиций. В итоге к концу 20-х годов появилось немало произведений, актуальных по содержанию, но отличавшихся схематичностью, сухостью исполнения.

Резкой обособленности группировок в Белоруссии все же не было.

В 30-е годы создается единый Союз советских художников БССР. Открывается в Минске Государственная картинная галерея (1939). В это время уже энергично работает новое поколение мастеров, учившихся в Витебском художественном техникуме. Многие из них завершили подготовку в крупнейших вузах страны — это скульпторы З. Азгур, А. Бембель, живописец Е. Зайцев и другие.

Внимание художников сосредоточивается на произведениях таких жанров и масштабов, которые были почти неизвестны в дореволюционной Белоруссии: создаются монументальные скульптурные портреты и рельефы, исторические композиции в живописи и гра-



фике, главным героем которых являются революционные массы.

В 1939 году совершается воссоединение Западной Белоруссии с БССР, мастера изобразительного и народного декоративно-прикладного искусства из западных областей пополняют коллектив художников республики.

Большие выставки, одна из которых прошла в Москве в дни декады белорусского искусства летом 1940 года, а другая в Минске осенью того же года, показали, как напряженно росло, интенсивно развивалось советское белорусское искусство.

Лишь по единичным сохранившимся произведениям, по выцветшим репродукциям, по воспоминаниям очевидцев приходится теперь восстанавливать картину развития советской белорусской художественной культуры в довоенный период. Почти все, что было создано тогда художниками Белоруссии, что заботливо собирали в галерее республики (в том числе ценнейшие материалы по белорусскому художественному наследию), погибло или было расхищено при немецко-фашистской оккупации Минска.

Уже в первое десятилетие развития Советской Белоруссии в республике был создан ряд значительных произведений живописи. Эмоциональное звучание этих полотен определяла радость освобождения, укрепления творческих сил народа, впервые за его многовековую историю получившего свою государственность.

От незначительных этюдов (выставка в Минске 1921 года) художники перешли к работе над большими всенародного значения темами.

Из всех жанров живописи особую важность приобрела тематическая картина. В отражении общественного бытия, сложных психологических коллизий, в образном воплощении идей времени возможности тематической картины очень широки: художник показывает в картине типические характеры в типических обстоятельствах. Развитие в живописи Советской Белоруссии реалистической тематической картины, прежде не имевшей на белорусской почве четко установившихся традиций, совершается одновременно с упрочением нового уклада жизни. Над тематическими полотнами работали молодые белорусские живописцы и художники, приехавшие в Белоруссию и навсегда связавшие свою судьбу с жизнью ее народа. Обращению их к разнообразным жанрам картины способствовали пример и помощь Ассоциации художников революционной России. Представители АХРР работали в Белоруссии, участвовали своими картинами на выставках в Минске.

В острой идеологической борьбе, через преодоление формалистических влияний и поверхностного стилизаторства осваивалось новое содержание.

Часто в творчестве художника привязанность к старому соперничала с интересом к новой судьбе человека труда. Таков, например, Филиппович. Он писал портреты крестьян и представителей белорусской интеллигенции в старинных национальных костюмах (илл. 248). Занимала его и современная белорусская деревня. Однако, к сожалению, посвященные ей полотна «Весенний праздник», «Новый быт», «Игра в

городки» остались талантливо намеченными эскизами. Другие его картины — декоративно решенные композиции «На ярмарке», «На Купалье» — не затрагивали биения пульса новой жизни и явились данью увлечения этнографией.

Ю. Пэна, сохранившего в своем творчестве близость к позднему передвижничеству, привлекали типы еврейской бедноты. Иногда художник изображал консервативные стороны еврейского быта («За субботним чтением»), но в лучших его полотнах 20-х годов воплотились новые черты облика городского ремесленничества. Таковы картины «Сапожник-комсомолец» (илл. 246), «Швея», «Хлебопек».

Г. Виер в незатейливых жанровых картинах «Юный художник», «Старое и молодое» и других также стремился передать черты нового в повседневности.

В. Волков был пионером в изображении истории революционного движения в Белоруссии. Выступлению белорусских крестьян в 1863 году против самодержавия и помещиков под руководством Калиновского посвящена его картина «Кастусь Калиновский» с крупными фигурами повстанцев, озаренными заходящим солнцем. Революционные события 1905 года в Москве запечатлены Волковым в композиции «Баррикады». Белорусским партизанам периода гражданской войны художник посвятил самое значительное



246. Ю. Пэн. Сапожник-комсомолец. 1925



свое произведение — картину «Партизаны» (1928, илл. 245). Перед нами глухой зимний лес. По сигналу разведчика партизаны готовятся к выступлению. Картина построена на контрасте очень спокойного фона — словно дремлющей лесной чащи с неподвижным узором ветвей — и энергичного движения фигур, написанных в выразительных ракурсах, на противопоставлении темных силуэтов свету костра и горячих оранжевых отблесков огня — синеве ночи. В этой картине чувствуется воздействие театра и театрально-декорационной живописи, но здесь, безусловно, сказалось и стремление художника найти средства, способные передать суровую героическую революционную борьбу. Выполнив еще в 1918 году для Петрограда эскизы панно «Штурм Зимнего», «Торжество рабочего» и другие, Волков возвращается к образу рабочего в картине «Молотобоец» (1926) и в более удавшейся ему композиции «Плотовоны» (1928), в центре которой — образ волевого, могучего силача.

М. Энде также создал в 1928 году большую картину, посвященную партизанам. Он попытался раскрыть душевное состояние братьев, потерявших в бою с интервентами отца, но полных решимости продолжать



247. Д. Полозов. Янка Купала. 1921

борьбу. Художник использовал для этой цели приемы плаката и декоративного панно, однако картина получилась недостаточно убедительной. Полотно Энде «Работницы» (1928) было написано более сочно. Ему удалось образы девушек в красных косынках, сильных и жизнерадостных, представительниц новой эпохи.

Революция, новый быт и свободный труд — к этим темам, ставшим ведущими, обращались и другие художники Белоруссии.

Дружную работу коллектива строителей показал М. Станюта в несколько эскизном и все же выразительном полотне «Строительство университетского городка» (1929); художник Н. Гусев написал картину «Литейная мастерская» (1929), очень верно передававшую трудовые будни небольшого предприятия, каких еще много было в те годы.

Композиция «Подписание манифеста о создании БССР» И. Ахремчика (1929) представляла собой начало новых живописных поисков в белорусской исторической картине. Художник шел к овладению колоритом как средством, способным дать картине эмоциональную и психологическую выразительность. И в этом он добился успеха.

Тематическая картина — область творчества, в которой особенно ясно проявилась целенаправленность усилий художников в показе современности с ее ведущими тенденциями. Вместе с тем и другие жанры живописи наполнялись постепенно новым, продиктованным жизнью содержанием.

Образ советского человека-деятеля появляется в произведениях портретного жанра.

Уже на выставке 1921 года в Минске центральное место занимали реалистические портреты классиков белорусской литературы: Янки Купалы (илл. 247), Якуба Коласа и Змитрока Бядули, написанные художником Д. Полозовым. Они выгодно выделялись достоверностью психологической характеристики, свежестью исполнения. (Полозов жил и работал в Минске до середины 20-х годов.)

Волков обращается к портретам передовых людей республики. Завершенностью формы и продуманностью композиции отличается, например, «Портрет Героя Труда Е. Ф. Алонова» (1924—1925). В 1926 году Волков создал портрет Ленина. Владимир Ильич изображен в своем кабинете. Художнику, умеющему многое взять у натуры, здесь пришлось пользоваться только фотографией, и это связывало. Однако ему удалось передать без внешней эффектности напряженность каждодневного труда основателя Советского государства.

С произведениями портретного жанра удачно выступал Ахремчик. Созданные им в 1927—1929 годах портреты белорусского композитора Н. Аладова и московских артистов М. Державина и Д. Журавлева отличались сочной, темпераментной живописью.

В пейзаже вначале заметна привязанность белорусских художников к запустению местечковых закоулков, заброшенным и тихим уголкам деревни. Это характерно для ранних работ В. Кудревича. Вначале он увлекался приемами пуантилизма (например, «Утро весны», 1924), постепенно его творчество приобретает более реалистическую направленность (таковы пейзажи второй половины 20-х годов — «Над Свислочью», «У мельницы» и другие). Чувством любви



к родной природе полны этюды Н. Дучица, они — словно задушевная беседа художника с весенними перелесками, извилистыми речушками и широкими полями.

Позднее намечается тенденция к созданию полнокровного образа родной земли, созвучного мироощущению советского человека. Четко построенные городские виды В. Хрусталева, в особенности его пейзаж «Строительство» (1929), уже передавали в какой-то мере темп новой жизни.

Две первые пятилетки — период, который в истории белорусского изобразительного искусства характеризуется интенсивным идейным ростом художников, упрочением их связей с трудовой и общественной жизнью республики и всей Советской страны. Даже названия картин на выставках 30-х годов — «Торф Осинстрой» Ахремчика (илл. 250), «Трактор в деревне» Филипповича, «Бригада на работе в колхозе» и «Пуск завода» П. Гавриленко — свидетельствуют о том, что новые явления жизни, вызванные социалистической перестройкой страны, стояли в центре внимания художников.

Однако, чтобы донести до зрителя это большое содержание, нужна была серьезная борьба за повышение реалистического мастерства. Некоторые полотна 30-х годов, посвященные советским труженикам, явились на этом пути значительными вехами.

Если в 20-х годах многие художники показывали труд просто как физическое усилие (даже «Плотгоны» Волкова не были тут исключением), то теперь в центре внимания становится общественная жизнь человека в условиях производства, взаимоотношения, складывающиеся в трудовых коллективах. Если в начале 30-х годов новое в жизни отражалось в произведениях еще в самых общих чертах, картины имели в большинстве случаев эскизный характер, человеческие фигуры часто терялись в пейзаже или в просторных заводских интерьерах, то позже художники ставят перед собой более сложные творческие задачи.

В картине «Передача опыта» (1937) Волков изобразил старого мастера, который делится знаниями с новичками. Художник подметил горячую заинтересованность своим делом советских рабочих, здесь ему удалось создать полнокровные жизненные образы. Композиция картины энергична и выразительна.

В картине «Плоты в заливе Ново-Белицкого деревообделочного комбината» (1937) живописцем А. Шевченко найдено единство солнечного пейзажа и настроения людей — бригады плотовщиков, весело и спокойно занимающихся своим делом.

Творчески рос, работая над исторической картиной, Ахремчик. В эскизе к картине «II съезд РСДРП» (1932) он первым из белорусских художников обратился к историко-партийной теме. Строгость общего тонального решения полотна отвечает этой большой теме. Следующая работа Ахремчика «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году» (1935) открывала новый этап в развитии белорусской тематической картины. Это было первое в белорусской живописи полотно с большим числом действующих лиц и развитым сюжетом.

Написанные Ахремчиком в этот период портреты пианиста А. Штейна, художника Ю. Пэна и другие привлекали психологической глубиной и сочностью колорита.



248. М. Филиппович. Портрет девушки. 1930

К злободневным политическим событиям обращался в своем творчестве приехавший в Витебск в 1928 году замечательный преподаватель, живописец и график Ф. Фогт. В композиции «Казнь венгерского революционера Коломана Валлиша в 1934 году» (1937, гуашь) художник изобразил похожий на колодец двор тюрьмы, где идут приготовления к казни. За решеткой каждого окна — узник, протестующий против кровавого террора; эти окна отражаются в дождевых лужах двора, и кажется, что множество голосов сливаются воедино. Художник передал атмосферу борьбы европейского пролетариата с фашизмом.

Большая современная тема входит постепенно в пейзажную живопись. Художники стремятся показать природу, преобразованную советским человеком. Этому посвящены такие пейзажные композиции, как «Углубление Орессы», «Электростанция на Двине» и «Белгрэс» Кудревича, «Большой гидроторф» Дучица.

Продолжительная и упорная работа над натурой помогла живописцам республики отойти от приблизительности изображения, внешнего декоративизма и схематизма. Два года, 1939-й и 1940-й, явились качественным скачком в развитии советской белорусской живописи.

Живописцы часто обращаются к темам Октябрьской революции и гражданской войны. Таковы полотна 1940 года И. Ахремчика «Организация Советской власти в Гомеле», Е. Тихановича «Выступление Серго Орджо-



никидзе на фронтовом съезде. Минск, 1917», И. Давидовича «Курловский расстрел», Х. Лившица «Выступление Я. М. Свердлова на I съезде Советов БССР», В. Волкова «Выступление Я. М. Свердлова на историческом заседании ЦК партии большевиков в 1917 году». Вместе со стремлением художников к глубокому раскрытию смысла изображаемых событий крепнет их мастерство.

В некоторых произведениях исторического жанра успешно решается проблема психологической характеристики героев. В этом плане интересна картина «В подпольной большевистской типографии» (1940) К. Космачева. Передав напряженное душевное состояние трех подпольщиков-печатников, художник воссоздает тяжелую атмосферу белопольского оккупационного режима, тех сложных условий, в которых приходилось тогда работать коммунистам. Правдиво раскрыта сюжетная и психологическая связь действующих лиц в картинах 1940 года — «Врасплох» М. Монозона, «М. И. Калинин провожает войска на Западный фронт. Минск, 1919 год» Н. Гусева, «Где сын?» А. Заборова, «Солдаты Западного фронта у М. В. Фрунзе» З. Мирингофа. Повышается мастерство многофигурной композиции. В большом полотне «Вступление Красной Армии в 1920 году в Минск»

(1940, илл. 249) молодой художник Е. Зайцев, окончивший институт Всероссийской Академии художеств в Ленинграде, показал единство армии Страны Советов и народа. В этой картине, как и в дипломной работе Зайцева «Чапаев» (1937), проявился интерес художника к революционной героике. Естественность группировки фигур сочетается здесь с цельностью живописно-пластического решения произведения.

Широко, в обобщенно-живописной манере исполнена картина «Освобождение Западной Белоруссии» (1940) Давидовичем и Тихановичем. Авторам удалось передать взволнованную атмосферу тех дней. Значительность этого события выражена и в композиции А. Мозолева «Гродно, 1939 год». Встрече советских танкистов жителями маленького городка посвящена картина Монозона «Освобождение Западной Белоруссии». Основываясь на непосредственно наблюденном эпизоде, художник, однако, не сумел раскрыть исторический смысл события. Жизненной правдой, значительностью отличалось большое полотно «Народное собрание в Западной Белоруссии», созданное в 1939 году неоднократно приезжавшим в республику и работавшим здесь Ф. Модоровым.

Основная особенность исторических картин 30-х годов — внимание художников к образу революционного



249. Е. Зайцев. Вступление Красной Армии в 1920 году в Минск. 1940





250 И. Ахремчик. Торф Осинстройа. 1937

народа, к активности масс. Именно в исторических полотнах особенно заметны достижения белорусской живописи в конце рассматриваемого периода.

Художники Западной Белоруссии П. Сергиевич, М. Севрук, Я. Роздзяловская, Н. Сиваков преимущественно писали пейзажи. В портретном жанре работал А. Кох. Собирацию и изучению белорусского национального костюма посвятил себя А. Лозницкий. После того как эти живописцы влились в коллектив советских мастеров, диапазон их творчества стал гораздо шире.

Монументально-декоративная живопись в республике начинает появляться, если не считать выступлений в Витебске в 1918—1921 годы крайне левых, в восстановительный период, когда делаются первые попытки украсить росписью интерьеры общественных зданий. Так, в 1924 году Волков и Энде с группой учащихся техникума расписывают фойе витебского кинотеатра «Художественный». Это были композиции «Прометей», «Революционная Франция», «Пролета-

рий», созданные по эскизам Волкова, и композиция Энде, изображавшая праздничное шествие белорусского народа. Художники стремились выразить романтику борьбы за лучшее будущее человечества и радость новой свободной жизни. В росписях, однако, совершенно отсутствовало какое-либо стилевое единство: в композициях Волкова было нечто от образов Менье, Энде придавал своей веренице фигур декоративно-орнаментальный характер.

В 30-е годы монументальная живопись приобретает большую самостоятельность. Своеобразна орнаментальная роспись с индустриальными мотивами, покрывающая потолок фойе в Доме правительства БССР (1934—1936). Автор этой росписи — художница М. Лебедева, ряд лет работавшая в Белоруссии.

Большие композиции Волкова «Индустриализация» и «Коллективизация» (1932) для станции Негорелое очень ясно передавали эпоху. Выполненные по натурным зарисовкам, сделанным на Днепрострое и в одном





251. О. Марикс. Эскиз декорации к пьесе Е. Мировича «Кастусь Калиновский». 1923

из колхозов во время уборки урожая с помощью новой сельскохозяйственной техники, эти работы представляли собой попытку внести документальную точность в полотна декоративного назначения.

Незаурядными живописными качествами отмечены исполненное Волковым вместе с художником театра О. Мариксом панно «Белорусский народный танец «Лявониха» (1938), панно «Праздник в колхозе» (для павильона БССР на ВСХВ, 1939) и «Дружба народов» (выставка искусства БССР в Москве, 1940) Тихановича и Давидовича, росписи в фойе Минского театра оперы и балета, выполненные в 1940 году бригадой живописцев в составе Е. Зайцева, И. Давидовича, Е. Тихановича, Н. Тарасикова, М. Моносзона.

История театрально-декорационной живописи Белоруссии начинается с организации стационарных профессиональных театров республики. В качестве первых художников-декораторов выступали О. Марикс и К. Елисеев, впоследствии известный московский карикатурист. Романтическая приподнятость, интенсивность цвета присущи живописным декорациям, созданным этими художниками в Первом белорусском драматическом театре (1920). Эти принципы живописной декорации получили затем свое яркое выражение в эскизах Марикса к героико-революционным спектаклям «Кастусь Калиновский» (1923, илл. 251) и «Машека» (1923) режиссера и драматурга Е. Мировича. Марикс продолжал работать над спектаклями национальной драматургии и позже («Соловей» З. Бядули, 1937; «Чудесная дудка» В. Вольского, 1938).

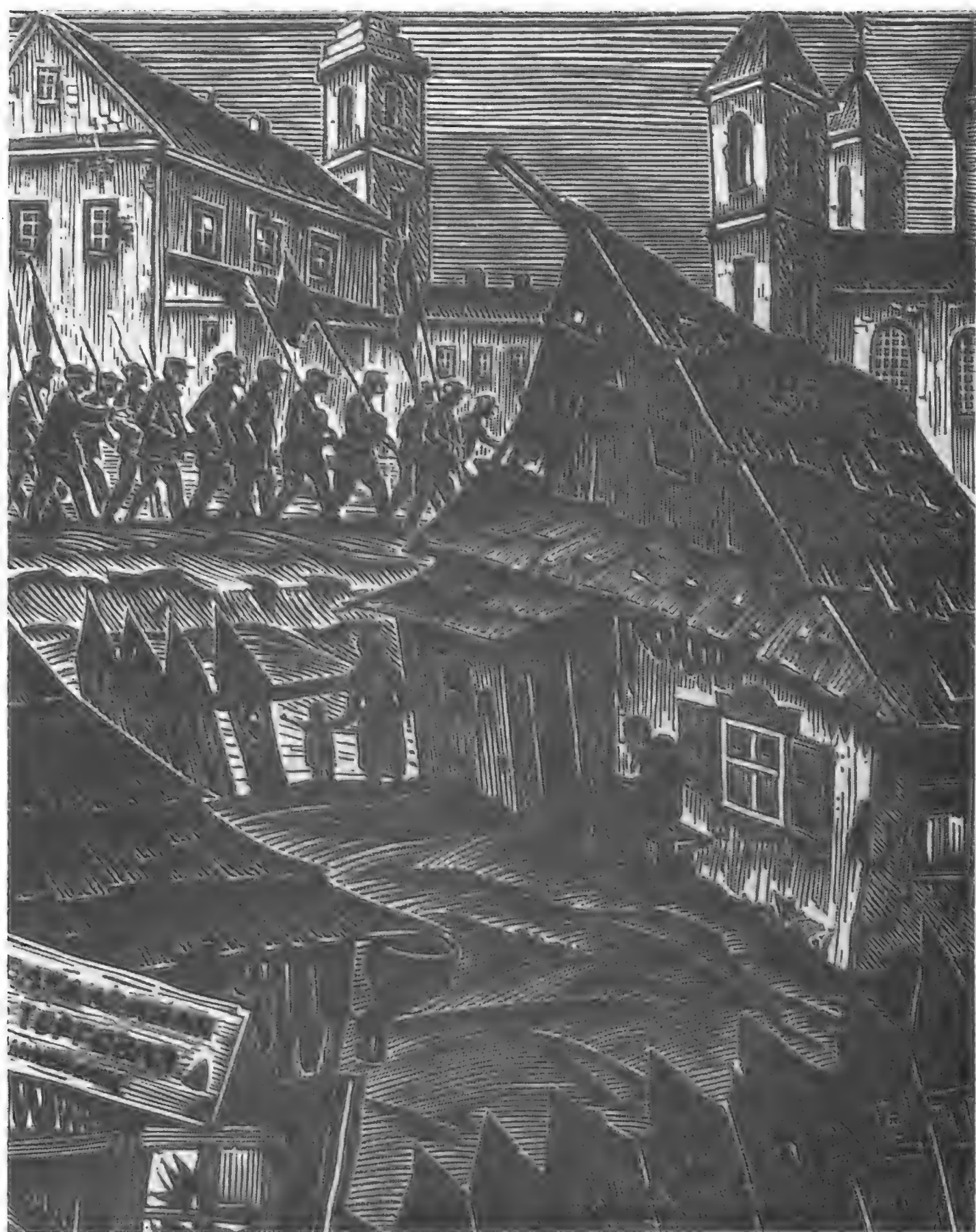
В конце 20-х годов господство конструктивистов на сценах театров, которых тогда уже было несколько в республике, почти прервало развитие традиций живописной декорации в белорусском театрально-декорационном искусстве. Позже оно вернулось на этот путь.

В 30-е годы театральные коллективы пополняются молодыми художниками.

Свежестью цветового и общего сценического решения выделяются эскизы И. Ушакова 1938 года к пьесе «Катерина Жерносек» белорусского журналиста и драматурга М. Климковича и декорации Е. Николаева к постановке «Павлинка» Я. Купалы (1936).

С открытием в Минске в 1933 году театра оперы и балета белорусская декорационная живопись поднимается на новую ступень развития. Специфика музыкальных постановок, большие масштабы сцены требовали от художников силы воображения, высокой живописной культуры, основательного знания театральной перспективы. Всеми этими качествами обладал С. Николаев — ученик К. Коровина по Строгановскому училищу в Москве. Созданные им в 1939 году эскизы и декорации к операм «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Дрыгва» («Трясина») А. Богатырева отличаются поэтичностью, музыкальностью живописи.

Работы учеников Николаева — П. Масленникова («Свадьба Фигаро»), В. Кульвановского и других — показали плодотворность освоения белорусскими художниками замечательных традиций русского декорационного искусства, на которых воспитывал их этот опытный декоратор.



252. С. Юдовин. Из цикла «Гражданская война». 1928. Фрагмент



Революционные плакаты, листовки и карикатуры периода гражданской войны — самое раннее свидетельство становления советской белорусской графики. Многие из этих произведений созданы неизвестными художниками-самоучками.

Очевидцы событий гражданской войны в Минске вспоминают, что в те дни, когда в городе хозяйничали интервенты, на стенах домов то и дело появлялись плакаты, призывавшие к защите Советской власти. Луначарский писал позже, что нигде в те годы он не видел так много плакатов и лозунгов, как в Гомеле.

Интересно использовалась графика в Витебске. В так называемых световых газетах ВитРОСТА на площадях, в клубах, госпиталях вместе с текстом последних телеграмм с фронта демонстрировали на экране плакаты, карикатуры, красочные иллюстрации к частушкам. Карикатуры появлялись на страницах газеты «Бедняк» (1919, Бобруйск), журнала «Заря Запада» (1919, Минск) и в других изданиях.

В 20-е годы преимущественно развивалась графика книжная и станковая.

Сотрудничество художников с основанным в 1924 году Белорусским государственным издательством началось с выполнения отдельных элементов оформления журналов, каталогов выставок; рисовали издательские марки, делали заставки и преимущественно шрифтовые обложки для книг (чаще всего это



254. З. Горбовец. Водоканал в Витебске. 1920-е годы



253. А. Астапович. Первые тракторы. 1929

были произведения молодой белорусской литературы). Работая над оформлением изданий, художники М. Энде, М. Лебедева, А. Тычина старались уйти от штампов провинциального русского «модерна» дореволюционной поры. Они обращались к национальной орнаментике или вводили в книжный декор и на страницы журналов советские эмблемы, мотивы и сюжеты, почерпнутые из современной белорусской действительности. Художники учились давать определенную эстетическую нагрузку таким компонентам оформления, как формат книги, шрифт и т. д., искали стилистическое единство в строе шрифта и изобразительных элементов.

Немало сделал для развития белорусской книжной графики в этом направлении В. Двораковский, работавший в 1925—1929 годах в Белгосиздате. Обложки и иллюстрации, выполненные им, относятся к лучшим образцам книжного оформления в Белоруссии тех лет. Лаконична и выразительна, например, обложка к книге Я. Коласа «В глубине Полесья». Четкие буквы заголовка и стройные очертания полесских сосен образуют здесь единое целое.

М. Лебедева и А. Тычина, а затем и Е. Минин и П. Гутковский много работали над книжными знаками — экслибрисами.

Стремление познать Белоруссию с ее прошлым и настоящим определяет содержание станковой графики.

С. Юдовин, уроженец местечка Бешанковичи, талантливо использовал технику гравюры на дереве,



имеющую в Белоруссии очень давние традиции. Живя в 1918—1923 годах в Витебске, художник создал цикл гравюр, посвященный этому городу. Иногда это типы жителей старого Витебска, чаще — виды города: лепится вкривь и вкось на горбатых улочках множество убогих домишек, сушится на веревках тряпье, а над всем этим высоко поднимаются каменные массивы древних соборов, барочные башни костелов («Песковатик», «У черной Троицы», «Костел св. Антония» и другие). Этот выразительный контраст — лейтмотив гравюр Юдовина, напоминающих о несправедливости и противоречиях, какими полна история родных художнику мест. Свой витебский цикл Юдовин продолжал пополнять и после переезда в Ленинград, порой излишне сосредоточиваясь на всем уходящем, отживающем. Но постепенно его воображение начинают все более занимать революционные события в Белоруссии. Он создает новый цикл гравюр — «Гражданская война». Эти листы исполнены с необычайным внутренним волнением, иногда в них врываются совсем новые, четкие ритмы. Такова композиция с марширующим по городу рабочим отрядом (илл. 252).

Советской Белоруссии посвящен ряд работ Юдовина 30-х годов, которыми он участвовал на белорусских выставках: «Новые дома вместо хибарок» (1936), «В новом поселке» (офорт, 1939) и другие.

Гравюрой на дереве начали увлекаться вслед за Юдовиным, но не повторяя его, и другие художники Витебска. При местном краеведческом обществе работали приехавший с Украины З. Горбовец и один из учеников Пэна — Е. Минин. Горбовец, воскрешая древний способ гравирования на досках продольного рас-

пила, исполнил несколько выразительных своими четкими и скупыми линиями видов витебских улиц и кварталов (илл. 254), а также портретов современников. Минин изображал памятники старины точно, спокойно, как объекты, заслуживающие пристального изучения («Над Двиной», «Набережная Витьбы» и другие).

Жизнь Белоруссии первых лет после окончания гражданской войны отражена в рисунках и линогравюрах А. Астаповича и А. Тычины.

Астапович рисовал заводы, возрождающиеся после разрухи, деревеньки, встречающие ясное утро своей новой жизни, первые тракторы, выезжающие в поля (илл. 253). Тонкая наблюдательность сочеталась у этого графика-самоучки с пониманием декоративной выразительности линии и пятна.

Тычина создавал небольшие рисунки, изображающие железнодорожные депо и пути, заводские интерьеры: «Слесарный цех», «Вагонный цех», «На электростанции». Эти скромные рисунки, сделанные заливкой тушью по белому фону бумаги, любопытны своей конкретностью, точностью.

Вообще белорусскую станковую графику 20-х годов отличает насыщенность конкретными жизненными наблюдениями и камерность форм.

На рубеже 20-х и 30-х годов в представлении некоторых художников борьба за отражение советской современности связывается с особой броскостью и схематичностью исполнения. Наиболее заметно это в печатной графике. Какая-то неряшливость появляется в оформлении обложек, в иллюстрациях, особенно журнальных. В новом десятилетии эти недостатки постепенно выправляются.

В 1934 году состоялась первая в Белоруссии выставка книжной графики, способствовавшая повышению интереса к этой работе. Не случайно в 30-х годах выступают именно как иллюстраторы воспитанники Витебского художественного техникума А. Волков (сын В. Волкова), Н. Малевич, В. Тиханович, А. Шахрай, Б. Басов (впоследствии известный московский график), а также окончивший Московский институт изобразительных искусств ученик В. Фаворского И. Гембицкий.

В центре внимания художников оказывается задача дать средствами своего искусства интерпретацию того или иного литературного образа, литературного произведения. Большинство из них не столько заботит общий облик книги, сколько решение иллюстраций. Над этой задачей работают опытные рисовальщики, такие, как В. Волков (иллюстрации к белорусским народным сказкам) или Ф. Фогт (иллюстрации к «Пестрому флейтисту» Р. Браунинга), и совсем молодые. В выборе ими литературного материала, тех или иных графических средств сказываются интересы, склонности, различия темперамента каждого. Иллюстрации Н. Малевича к «Коньку-Горбунку» П. Ершова, сделанные тушью каким-то колющим штрихом, остросатиричны и непохожи на мягко исполненные, полные горестного юмора рисунки И. Мильчина к «Серебряному» Шолом-Алейхема. Живописная, свободная манера рисунка Тихановича в иллюстрациях к «Белолобому» А. Чехова отлична от характера энергично, даже как-то резко вырезанных Гембицким гравюр на дереве к повести Я. Коласа «Дрыгва» о гражданской войне. Но все эти



255. А. Тычина. На постройке шоссе. 1931



иллюстраторы выступают горячими пропагандистами творений литературы белорусского и других народов. Именно осознание художниками этой своей миссии явилось немаловажным итогом развития иллюстрации в 30-е годы; правда, при этом порой отодвигались на второй план многие другие проблемы оформления книги.

Во второй половине 30-х годов развитие печатной графики становится более разносторонним. Сатирический рисунок, забытый в предшествующее десятилетие, начинает чаще и чаще появляться на страницах белорусских газет. Выступают некоторые приезжие художники-сатирики, в том числе М. Карпенко, и белорусские молодые способные карикатуристы А. Волков и Н. Гурло.

Пробуждается вновь интерес к плакату. Так, первые выборы в Верховный Совет СССР и БССР отмечены выпуском ряда плакатов.

В станковой графике тех лет идет настойчивая борьба за более широкий охват явлений советской действительности и революционной темы, за полнокровный реализм в их воплощении. К этому художники стремятся еще в процессе работы над этюдами, набросками с натуры, пример тому — исполненные А. Бразером на рубеже 20-х—30-х годов быстрые, выразительные зарисовки «Еврей колхозник», портреты белорусских писателей Якуба Коласа, Михася Лынькова и других, а также сделанные уверенной рукой В. Волкова карандашные портреты ударников Днепро-строя. Те же поиски заметны в законченных графических листах и циклах. Графиков влечет к работе в цвете, они часто используют акварель, гуашь, такую технику, как монотипия.

В 30-х годах начал выставлять свои небольшие лирические акварельные пейзажи Л. Лейтман: «Пристань», «Лодочная станция на Двине», «Вид Витебска». Наблюденность состояния природы, пленэрность составляли привлекательность этих листов. Вскоре Лейтман переходит к работе над циклами, посвященными жизни и учебе воинов Красной Армии («Понтонная переправа» и другие), труженикам текстильных фабрик Витебска («Стахановка Францкевич», «Трикотажный цех фабрики КИМ»). И хотя не все акварели этих циклов удачны, они выражали крепнущую связь художника с современностью.

Минин в 30-е годы начинает работать гуашью и темперой над пейзажами современного Витебска. Это «Улица Володарского», «Ветеринарный институт», «Река Витьба» и другие, написанные энергично и крепко. Эмоциональностью и непосредственностью восприятия натуры отличались пейзажи и портреты Н. Тарасикова, созданные пастелью, акварелью, тушью (илл. 256) и монотипии Б. Малкина — «Улица Минска», «Городской двор».

Жизнь города занимает Тычину. Исполнив в начале 30-х годов несколько рисунков сухой кистью, изображавших оживленные улицы белорусской столицы — «Минск. Улица Ленина», «Советская улица вечером», — художник останавливается затем на теме реконструкции города, которая станет ведущей в его творчестве. Первой из этих работ можно считать гуашь «На постройке шоссе» (илл. 255). Позже появились цветные линогравюры: «Минск. Советская улица», «У Дома Красной Армии», «Библиотека



256. Н. Тарасиков. Женский портрет. 1932

им. В. И. Ленина в Минске». Суховатые, исполненные в светлых, несколько разбеленных тонах, они передавали облик чистых, новых, еще малообжитых зданий белорусской столицы, их четкие очертания.

После воссоединения Западной Белоруссии с БССР на выставках 1940 года выступила большая группа графиков Белостока: Ю. Краевский и Е. Маляревич, ныне работающие в Польской Народной Республике, а также Н. Ландау, Х. Тыбер (погибли во время оккупации Белоруссии фашистами в лагерях смерти) и другие. Глубокие симпатии советских художников и зрителей вызвало к себе творчество этих мастеров, проникнутое болью за людей, не знающих счастья в мире собственничества и национальной розни.

На выставке графики в Москве (1940) художники Белорусской ССР выступили с рисунками и гравюрами на историко-революционные темы. В. Волков представил рисунок — повторение картины «Выступление Я. М. Свердлова на историческом заседании ЦК партии большевиков в 1917 году», Е. Зайцев — компози-



цию «Куйбышев в Нарымской ссылке», Е. Тиханович — несколько рисунков: «Допрос красноармейца в штабе белых», «М. В. Фрунзе и В. И. Чапаев на Восточном фронте», «Форсирование реки Белой», «Отправка пленных белополяков после взятия города Борисова», А. Волков — «Обыск у кулака».

Народной борьбе против оккупантов в годы гражданской войны посвятили циклы гравюр, экспонированные на осенней выставке 1940 года в Минске, В. Тиханович («1920 год») и И. Гембицкий («Оккупанты»).

Историческая конкретность и социальная типичность каждой изображаемой ситуации, каждого образа — задача, к которой направлены усилия белорусских графиков в этих историко-революционных композициях, появление которых как бы подытожило развитие довоенной белорусской графики.

Развитие белорусской скульптуры 20-х годов связано с именами М. Керзина, А. Бразера и А. Грубе.

Керзин был, по сути дела, первым мастером, поставившим на прочную реалистическую основу профессиональную подготовку белорусских скульпторов. В 1920 году, приехав вместе с живописцем В. Волко-

вым в город Велиж, он стал преподавать рисунок в Художественно-керамической школе-студии. В 1923 году Керзин был приглашен на должность директора и руководителя скульптурного класса в Витебский художественный техникум. Широко эрудированный в вопросах изобразительного искусства, обладавший незаурядным талантом рисовальщика и педагога, он вскоре завоевал любовь художественной молодежи Витебска. Его первыми учениками были ставшие впоследствии известными белорусские скульпторы З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов, А. Орлов, А. Жоров, Г. Измайлов.

Керзин требовал от своих учеников основательного знания пластической анатомии, совершенного владения рисунком и скульптурной формой. На Второй всебелорусской художественной выставке 1927 года были представлены работы его учеников — Азгура («Голова рабочего», «Голова литейщика»), Р. Семашкевича («Комсомолка») и других, — уже отличавшиеся профессиональностью исполнения.

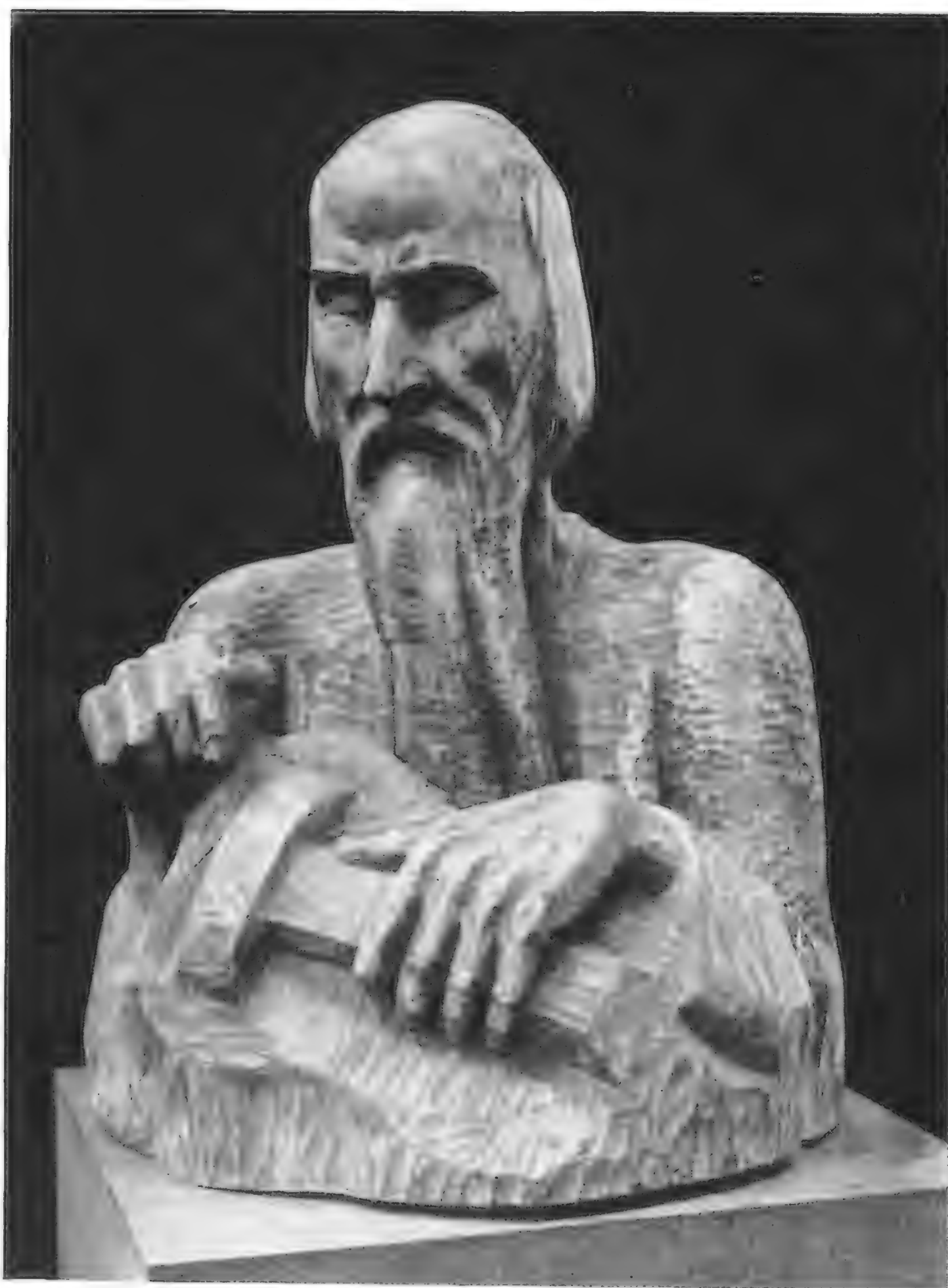
Сам Керзин много и упорно работал в разнообразных видах и жанрах скульптуры. Но наиболее значительна его работа по оформлению Дома правительства БССР, для которого им были созданы бюсты Маркса, Энгельса и Ленина (1932—1933). Ему же принадлежит и замечательный скульптурный портрет народного артиста БССР Г. Григониса (1941), отличающийся индивидуальностью черт, живостью мимики.

Уже опытный живописец, А. Бразер<sup>64</sup> создает для Витебска самые первые свои скульптуры — бюсты Маркса и Песталоцци (1919—1920). На всебелорусских выставках он экспонирует целый ряд скульптурных портретов представителей интеллигенции и общественных деятелей. В эти годы им созданы бюсты белорусского первопечатника Фр. Скорины, Я. Купалы, писателя И. Харики, революционера Гирша Лекерта.

А. Грубе поселился в Белоруссии после демобилизации из Красной Армии. Он не получил специального образования. Однако трудолюбие, энергия и яркий самобытный талант вскоре выдвинули его в число лучших мастеров белорусской скульптуры. Ранние работы Грубе, выставленные на первых белорусских выставках — статуя В. И. Ленина (1925) и другие, — были еще недостаточно профессиональны. Однако уже в 1926 году Грубе создал из дерева композиционную скульптуру «Лирник» (илл. 257), которая отличалась оригинальностью замысла и психологической выразительностью. Это впечатляющий образ белорусского кобзаря. Художник не случайно избрал материалом для своей работы дерево: это приближало ее к традиционной народной резьбе.

В конце 20-х годов в творчестве Грубе заметно нарастает тяготение к отвлеченной и обобщенной трактовке образа («Тачечник. Подневольный труд», «Раб» и другие).

К началу 30-х годов белорусское изобразительное искусство стало выходить на широкую общесоюзную арену. Вырос и окреп коллектив белорусских скульпторов, в него влились новые силы — З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов, А. Орлов, А. Жоров. Скульпторы все чаще и чаще стали обращаться к созданию монументальных памятников, рельефов и бюстов.



257. А. Грубе. Лирник. 1926





258. А. Бембель, В. Риттер. Парижская коммуна. 1933—1934

Реконструкция улиц и площадей Минска и других городов Белоруссии, постройка новых общественных и жилых комплексов вызвали необходимость синтеза скульптуры и архитектуры.

В 1932 году был объявлен конкурс на памятник Ленину для площади перед сооружаемым в Минске Домом правительства БССР. В конкурсе приняли участие многие ведущие скульпторы СССР. Утвержден был проект М. Манизера, где Ленин изображен в момент выступления перед частями Красной Армии, отправляющимися на Западный фронт (илл. 263).

Большое значение для развития белорусской скульптуры 30-х годов имел также правительственный заказ на оформление интерьеров этого здания. Из выпускников Витебского художественного техникума были сформированы творческие бригады. Руководили ими М. Керзин и М. Манизер.

Для Дома правительства были созданы монументальные портреты-бюсты В. И. Ленина, Карла Маркса, Фридриха Энгельса (автор М. Керзин); Гракха Бабефа и Ф. Э. Дзержинского (автор З. Азгур), Н. Г. Чернышевского (автор А. Орлов), Карла Либкнехта (автор Г. Измайлов), М. В. Фрунзе (автор А. Глебов) и другие.

Стены фойе и зала заседаний Верховного Совета украсили многофигурные рельефы, выполненные в основном по эскизам Бембеля бригадой скульпторов в составе Бембеля, Измайлова и ленинградцев В. Риттера и В. Рубанчик. В композициях фойе запечатлены наиболее яркие эпизоды из истории мирового революционного движения. Энергичному развитию сюжета в рельефах «Заговор равных в 1796 году», «Июньские баррикады в Париже в 1848 году», «Парижская коммуна» (илл. 258), «Колониальные народы поднимаются на борьбу», «Революционный Китай» и других соответствует и сама темпераментная, лаконичная манера их исполнения. Те же черты присущи и аллегорической композиции «СССР — индустриально-колхозная держава», украсившей зал заседаний.

В 30-е годы скульпторы в содружестве с живописцами и архитекторами оформляют интерьеры Дворца пионеров, Дома офицеров, оперного театра и других общественных сооружений Минска.

Особенно много работает над монументальной скульптурой и многофигурными рельефами Бембель.

Он исполняет статую В. И. Ленина для Полоцка. Постамент памятника он украшает тематическим рельефом на тему «Октябрь в Белоруссии». Кроме этого, скульптору принадлежат рельефы «Белоруссия — форпост СССР» (для Всесоюзной сельскохозяйственной



259. А. Бразер. Портрет народного артиста СССР С. М. Михоэлса. 1935





260. А. Глебов. Освобождение Белоруссии. 1939. Фрагмент

выставки 1939 года), «Воссоединение Западной Белоруссии» и другие.

В области скульптурного портрета успешно выступает З. Азгур. В эти годы им созданы портреты белорусских писателей Янки Купалы, Якуба Коласа (оба 1939), Змитрока Бядули (1940) и бюст выдающегося организатора Советского государства Серго Орджоникидзе (1937—1939). Особенно хороши живой экспрессией, смелой, свободной манерой лепки портреты Бядули и Орджоникидзе. Здесь Азгур проявляет себя уже зрелым мастером реалистического портрета.

Многогранно развивается творчество А. Грубе. В 1933 году он создал памятник Ф. Э. Дзержинскому для города Дзержинска, который по глубине психологической характеристики образа и пластической выразительности являлся одним из лучших произведений белорусской скульптуры этого периода. Неустрашимый рыцарь революции изображен стоящим в простой солдатской шинели и фуражке. Прямая и спокойная фигура, твердый и внимательный взгляд — все выражает негибаемую волю и упорство. Композиция монумента строга и естественна.

Исполнены драматизма и героики композиции Грубе 1940 года «В. И. Ленин на трибуне» и «Белорус» — трехметровая скульптура из дерева, образ непреклонного бунтаря-революционера.

А. Бразер в этот период исполняет лучшие свои работы — бюсты В. И. Ленина и народного артиста СССР С. Михоэлса (илл. 259), в которых одухотворенность образа достигнута выразительной и темпераментной моделировкой формы.

Много внимания уделяют скульпторы в этот период темам, связанным с защитой рубежей нашей Родины.

А. Орлов заканчивает композицию «Пограничник и колхозница» (1939). Девушка указывает пограничнику место, где укрылся враг; еще секунда — и воин бросится вслед за нарушителем границы. Повествовательная трактовка сюжета придает композиции жанровый характер. Однако обобщенность образов, значимость темы сообщают этой скульптурной группе монументальность, чему вполне соответствует и четкая, ясная моделировка форм.

Глебов, Жоров и другие скульпторы создали ряд монументов и проектов памятников, посвященных



освобождению Белоруссии от белополяков. Из этих работ особенно выделялась конная группа Глебова «Освобождение Белоруссии», в которой были умело использованы традиции классической монументальной скульптуры. Памятник погиб еще до его установки, в начале Великой Отечественной войны. Композиция состояла из трех фигур. В центре — кавалерист на вздыбленном коне, высоко держащий знамя, справа — шагающий с винтовкой красноармеец, слева — рабочий с пулеметом. Четкий силуэт, порывистое движение, характерные детали сообщали этой композиции революционный пафос, переносили зрителя в суровые годы гражданской войны. Эта скульптура явилась этапным произведением в развитии белорусской советской пластики (илл. 260).

С подъемом готовились скульпторы к декаде белорусского искусства и литературы в Москве (1940). На декадной выставке были показаны их лучшие достижения.

Еще в тяжелое время гражданской войны и иностранной интервенции в Белоруссии повсеместно начали возникать кружки, мастерские, артели мастеров народного и прикладного искусства. Так, уже в 1919 году в Витебске, Могилеве, Бобруйске, Мстиславле появились ткацко-вышивальные мастерские; в Гомеле, Пинске, Жлобине и Витебске — мастерские художественной обработки дерева. Продолжал развиваться в Белоруссии гончарный промысел.

В 1927 году белорусское народное творчество было широко представлено на Выставке искусства народов СССР в Москве, участвовали народные мастера Белоруссии и на международных выставках.

В 1937 году были созданы республиканский и областные дома народного творчества, при которых работали семинары и курсы по изучению народного искусства. Перед народными мастерами открылась дорога к совершенствованию и росту.

В 1938 году была организована большая выставка народного творчества. В 1935, 1936 и в 1939 годах проходили выставки работ самодеятельных художников. В этот же период было проведено несколько выставок самодеятельного искусства воинов Красной Армии.

Самые распространенные виды народного искусства в Белоруссии — художественное ткачество и вышивание мужской и женской одежды, предметов домашнего обихода. Высокого совершенства достигли народные мастера в вариациях традиционного орнамента из простых геометрических фигур (илл. 265).

В годы Советской власти получили распространение также сюжетное ткачество и сюжетная вышивка. Значительным произведением явился портрет Ленина, вытканый в 1940 году из цветных льняных и вискозных нитей колхозницей села Семежева Краснослободского района Минской области А. Середой. Историческое событие — воссоединение западных областей с Советской Белоруссией — нашло отражение в ковре, вытканном из шерстяных нитей белорусскими крестьянками из деревни Менчики близ Ружан.

Новое в творчестве резчиков по дереву — обращение к портрету и сюжетной скульптуре. Интересны в этом отношении бюст Пушкина, созданный колхозником Могилевской области Б. Хрущевым, «Развед-



261. Г. Лавров. Библиотека имени В. И. Ленина. 1930—1932. Минск

ка» и «Наша артиллерия» — работы гомельского резчика М. Ивинского.

Развивается искусство инкрустации. Широкую известность получили, например, инкрустированные предметы мебели, рамки, шкатулки, созданные Я. Орловым из колхоза «Красноармеец» Могилевского района.

Мастера народного творчества были привлечены к оформлению павильона БССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939). Работы резчиков и ткачей определили облик его интерьеров, панно из мозаики различных древесных пород украшало фасад павильона.

Внимание зодчих в Белоруссии в начале 20-х годов было направлено на восстановление зданий, пострадавших в результате империалистической и гражданской войн. Они следовали при этом архитектуре доходных домов и промышленных сооружений предреволюционной поры, правда, ориентируясь на наиболее строгие типы таких построек<sup>65</sup>.

Во второй половине 20-х годов заметно оживилось жилищное строительство, в частности кооперативное (поселок Коминтерн, 1927—1928; двухэтажный жилой дом по улице Карла Маркса в Минске; жилой поселок из деревянных двухэтажных домов в Борисове и другие).

В связи с большими преобразованиями в сельском хозяйстве изменился облик белорусской деревни. В планировке сел определялось место для зданий школ, изб-читален и больниц. Хата крестьянина стала более просторной, чаще строили дома-пятистенки. При





262. И. Лангбард. Дом правительства БССР. 1930—1933. Минск

усадебных начали создавать сады. Все больше встречалось хат, крытых досками и гонтом, с карнизами, наличниками окон, крыльцами, богато украшенными деревянной резьбой. Разнообразней стало внутреннее убранство хаты.

Со второй половины 20-х годов белорусский народ приступил к развернутому индустриальному строительству. Возводятся новые заводы и фабрики. В связи с ростом городов встают задачи их реконструкции. Строятся жилые дома и общественные здания, создаются новые площади, улицы, парки. Важное значение приобретает планирование застройки как городов в целом, так и их отдельных районов.

Наиболее ярко принципы социалистического градостроительства проявились в генеральном плане Минска. В нем было предусмотрено сохранение исторически сложившейся радиальной уличной сети. Намечалось заложить три кольцевые магистрали, охватывающие центр города, благодаря чему радиальная система планировки города превращалась в радиально-кольцевую, что обеспечивало более удобную связь как городских районов между собой, так и города в целом с окружающими его населенными пунктами. Город разбивался на 20 микрорайонов, что давало возможность более целесообразно размещать площади, жилые кварталы, магазины, больницы, детские и культурные учреждения.

Уже в 20-е годы начинают строить многоэтажные жилые дома. При промышленных предприятиях на окраинах городов возникают рабочие поселки: Пушкинский и Грушевский — в Минске, поселок фабрики искусственного волокна — в Могилеве, поселок при «Осинторфе» и другие.

Более ощутимыми успехи жилищного строительства стали в 30-е годы. Мысль архитекторов этого времени была направлена главным образом на улучшение планировочной схемы квартир за счет рационального размещения комнат. Уже в то время велись работы по созданию типовой жилой секции, был создан новый тип жилого многоэтажного дома с двух-трехкомнатными, хорошо освещенными, просторными, благоустроенными квартирами. В этом аспекте представляют интерес такие здания белорусской столицы, как Дом специалистов на углу проспекта Ленина и Долгобродской улицы, выстроенный архитектором Н. Маклецовым (впоследствии разрушен фашистскими захватчиками), III Дом Советов по улице Горького в Минске (архитекторы В. Вараксин и А. Денисов), жилой дом по проспекту Ленина (архитектор Г. Якушко), начатые застройкой в 1940 году жилые дома на площади, ныне названной площадью Победы (архитекторы Р. Столлер и А. Брегман).

Много внимания уделялось в 30-е годы строительству школ. Наиболее типична для того времени школа



№ 4 по Красноармейской улице в Минске (архитектор Якушко).

Широким фронтом шло строительство в Могилеве.

Размах строительства в 30-х годах наиболее полно проявился в создании общественно-культурных и административных зданий и комплексов в Минске. Здесь прежде всего следует упомянуть Университетский городок, выстроенный в 1930 году по проекту архитектора И. Запорожца, Клинический городок (1929—1935) и Библиотеку имени В. И. Ленина (1930—1932, *илл. 261*), возведенные по проектам Г. Лаврова. Все эти здания решены в духе конструктивизма. Они заключали в себе поиски рациональной планировки, четкости и простоты облика сооружения. Так, например, Лавров в здании библиотеки нашел выразительный контраст гладких стен с застекленным выступом вестибюля и длинными лентами окон.

Видный след в зодчестве Белоруссии оставил архитектор И. Лангбард. По его проектам построены Дом правительства БССР (1930—1933, *илл. 262*), Дом офицеров (1934—1935), здание Белорусской Академии наук в Минске (1935—1939, *илл. 264*), Дом Советов в Могилеве (1939) и другие.

Дом правительства БССР, расположенный на площади Ленина в Минске,—грандиозное по тем временам сооружение. Его объемно-пространственная композиция строится по принципу нарастания архитектурных масс от периферии к центру. Девятиэтажное в центральной части, оно снижается в боковых крыльях. В плане здание имеет вид буквы «П», образующей со стороны площади обширный парадный двор, где установлен монумент Ленину, являющийся композиционной доминантой всего архитектурного комплекса (*илл. 263*).

Сооружениям Лангбарда свойственна монументальность, пластическая выразительность, зодчий по-новому трактовал принципы композиции и архитектурные формы классицизма, добиваясь простоты и ясности профилей, строгости элементов ордера.

В зданиях Минска, созданных по проектам архитекторов А. Воинова и В. Вараксина, классическая традиция развивается по-разному. Во Дворце пионеров (1935—1936) зодчие целиком ей следуют. Наружные фасады дворца оформлены портиком, пилястрами, карнизом. Более современно по решению здание ЦК КПБ (1941). Его монументальный, величественный объем, обработанный лишь системой профилированных лопаток, высоко вздымается в центре Минска.

Простотой и строгостью форм отличаются гостиница «Беларусь» и «Дом партпроса», сооруженные по проекту Воинова. Выстроенные в конце 30-х годов, они и сейчас воспринимаются как вполне современные сооружения.

Подводя итоги, можно сказать, что развитие белорусской архитектуры 20-х — 30-х годов делится на три периода. Первый — восстановительный (1921—1927), когда советская архитектура делала первые робкие шаги. В сооружениях этого времени развивались в основном архитектурно-строительные приемы дореволюционного времени.

Второй период начинается в годы индустриализации СССР, в том числе БССР, и охватывает отрезок времени от конца 20-х до половины 30-х годов. В крупных



263. М. Манизер. Памятник В. И. Ленину перед Домом правительства БССР. 1933. Минск



264. И. Лангбард. Здание Академии наук БССР. 1935—1939. Минск



белорусских городах Минске, Могилеве, Витебске, Гомеле, Борисове и других развертывается строительство промышленных, жилых и общественных зданий. В архитектуре этого времени распространяется конструктивизм, наложивший заметный отпечаток на облик этих городов.

Третий период продолжается со второй половины 30-х годов до Великой Отечественной войны. На основе созданной в период индустриализации промышлен-

ной базы развертывается реконструкция и продолжается работа над генеральными планами городов. Реконструируются главные улицы: Советская, Комсомольская, Ленинская и Свердлова — в Минске, Первомайская — в Могилеве. Проводятся опыты типового проектирования и создается ряд монументальных общественных сооружений. Архитектурная практика тех лет дает примеры оригинальной творческой переработки классического наследия.



265. Полотенце тканное. 1938



# ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Азербайджанская Советская Социалистическая Республика образована 28 апреля 1920 года.

Одним из первых декретов Советской власти в Азербайджане в области культуры был Декрет о национализации всех частных театров и открытии новых. Принимаются специальные постановления о создании Государственного музея, Комиссии по охране памятников архитектуры и художественных ценностей. Ряд мероприятий был направлен на развитие изобразительного творчества. При Наркомпросе создается подотдел изобразительных искусств. В 1920 году открываются художественные мастерские БакКавРОСТА. В июне этого же года в Баку основывается первая в истории Азербайджана художественная школа, к работе в которой привлекаются лучшие педагогические силы города. Во второй половине 20-х годов возникают, сменяя друг друга, творческие организации: ОМАХРР (Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России, 1927); ОМХАз (Организация молодых художников Азербайджана, 1928), АзОРРИИС (Азербайджанское общество революционных работников изобразительных искусств, 1929). После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» АзОРРИИС прекратил свое существование, вместо него был создан Оргкомитет Союза советских художников Азербайджана.

Важной вехой в истории азербайджанской культуры явилось открытие в 1927 году картинной галереи при Государственном музее. В 1936 году она была преобразована в самостоятельный музей искусства.

Большое значение в развитии новой культуры республики имели плодотворные связи с русским советским искусством, с искусством других братских народов. Укреплению этих связей способствовал ряд юбилейных выставок (Фирдоуси, Руставели, Пушкина, Ахундова, Низами и другие), а также показ произведений азербайджанских художников в Москве и других городах.

В конце 1940 года состоялся Первый съезд азербайджанских художников, решением которого был создан Союз советских художников Азербайджана, призванный всемерно содействовать дальнейшему развитию в республике искусства социалистического реализма<sup>66</sup>.

В первые же годы Советской власти в Азербайджане определяется роль графики как наиболее массового, оперативного вида изобразительного искусства, активно участвующего в пропаганде коммунистических идей и завоеваний революции.

Организаторами и активными участниками агитационно-массовой работы по выпуску плакатов были художники А. Азимзаде, Н. Кочергин, С. Городецкий, Б. Телингатер (Бено), С. Телингатер, К. Быков, В. Тер-Погосов, М. Герасимов, Л. Книт и молодежь художественной школы. В Нахичевани работал Б. Кенгерли, в Шуше — Э. Гаджиев.

Художники, используя опыт московских «Окон РОСТА», оперативно выпускали политические плакаты героического и сатирического содержания, призывающие к раскрепощению женщин Востока, ликвидации неграмотности и на многие другие животрепещущие темы. Боевыми плакатами и лозунгами оформляли специальные агитпоезда, мобилизационные пункты. Рисунок большинства плакатов отличался четкостью и выразительностью. Исполняли их по трафарету клеевыми красками локальных цветов — черной, желтой, белой, которые на ультрамариновом фоне, положенном по оберточной бумаге, выглядели яркими, броскими и вместе с тем гармоничными.

Интересен плакат с портретом В. И. Ленина работы С. Телингатера; скупыми средствами, с большим сходством и психологизмом в мастерской БакКавРОСТА были исполнены портреты Н. Крупской, Наримана Нариманова, А. Коллонтай, иранского революционера Мирзы Рза Кирмани и других. Одним из лучших был плакат с портретом Карла Маркса (1921) К. Быкова и С. Телингатера. Маркс изображен крупным планом на фоне силуэтов заводских зданий. Композиция плаката монументальна, проста и предельно выразительна.

Много плакатов и агитационных рисунков создано боевым пером А. Азимзаде. Его плакаты начала 20-х годов направлены против сил контрреволюции, религиозных предрассудков, старого быта. Антирелигиозные плакаты «Служитель культа» и многие другие срывали маску с лицемерных мулл, одурманивавших и обиравших народ. Азимзаде создавал плакаты и агитационного характера: «Гражданин, ликвидируй свою





266. А. Азимзаде. Из серии «Сто типов дореволюционного Баку». 1937

неграмотность», «Книгу, радио, кино — деревне» и другие.

Особенно большое развитие получает газетно-журнальная графика, реалистический характер которой обеспечил ей широкую популярность. В газетах и журналах 20-х годов активно сотрудничали В. Тер-Погозов, М. Герасимов, Е. Самородов, молодые художники Г. Халыков, Э. Гаджиев, И. Ахундов, С. Саламзаде, М. Власов и другие.

Наиболее плодотворно работал и в этой области Азимзаде, сотрудничавший еще до революции в демократическом журнале «Молла Насреддин», издававшемся на азербайджанском языке. С каждым новым рисунком крепло и совершенствовалось реалистическое мастерство замечательного сатирика. Неиссякаемой была его творческая энергия в области политической карикатуры, боевой, антирелигиозной сатиры. Политическая зрелость, богатая творческая фантазия повышали силу его произведений, бьющих без промаха в цель. Он смело использует иносказание в карикатуре, гротеск для разоблачения всего уродливого. В его рисунках, помещенных на страницах журнала «Молла Насреддин», зло высмеиваются и разоблачаются саботажники, ханжи, кулаки и другие классовые враги



267. М. Рахманзаде. Старый Баку. 1940

советского народа. С 1922 года он создает острые, выразительные рисунки и на внешнеполитические темы, например «Новые наездники Ирана».

Азимзаде много работал над иллюстрированием книг. В 1922 году он, вторично иллюстрируя собрание сочинений народного поэта А. Сабира «Хоп-Хопнамэ», исполнил дополнительно много замечательных сатирических рисунков.

В период увлечения некоторых молодых художников, в том числе и графиков, формалистическими приемами Азимзаде высоко держал знамя реалистического искусства. Плодотворно работая в советской печати, он вместе с тем уделял много внимания воспитанию в духе реализма национальных кадров (Азимзаде был директором Государственного художественного техникума в Баку).

В 30-х годах художник создает замечательные серии акварелей, заложившие основы азербайджанской станковой графики. Превосходны насыщенные большим идейным содержанием серии на историко-бытовые и историко-революционные темы, а также композиции, выполненные по мотивам классических литературных произведений. В связи с юбилеями Фирдоуси и Низами художник создает станковые акварели на сюжеты поэм великих классиков восточной литературы. Подлинными шедеврами являются его большие акварели «Свадьба у богатых» и «Свадьба у бедных» (илл. 268), «Рамазан у богатых» и «Рамазан у бедных», а также серия «Сто типов дореволюционного Баку» (илл. 266). К концу 30-х годов Азимзаде завершает серию антирелигиозных рисунков (перо, акварель) — «Паломничество», направленных против старых обычаев и религиозных обрядов. Главная особенность творчества Азимзаде — большого знатока жизни своего народа и страстного борца с несправедливостью — глубина раскрытия сюжета, умелое использование для характеристики персонажей ярких бытовых деталей.

Акварели он обычно прорисовывал цветной или черной тушью, что сообщало образам особую выразительность и остроту. Включая в свои листы большое число персонажей, обилие подробно воспроизведенных деталей, Азимзаде умел вместе с тем сохранить чувство целого, достичь цветового и композиционного единства произведения.

В последний период жизни, в годы Великой Отечественной войны, он создал произведения, явившиеся вершиной азербайджанской политической сатиры.

О незаурядном мастерстве свидетельствуют работы акварелиста И. Рыженко. Его произведения 30-х годов: «Горящий нефтяной фонтан», «Сбор винограда», «Детский сад» и ряд других правдиво отражали новые явления действительности.

Молодые художники обращаются к эстампу — гравюру на дереве, линолеуме, офорту, автолитографии. В начале 30-х годов работы молодых еще не отличались большим мастерством, хотя нередко они и подкупали теплотой рассказа о современной жизни. Такова, например, линогравюра «Ковроткачи» Г. Мустафаева, которая была показана на Международной выставке в Лондоне. Интересна его линогравюра «Зорхана» (место для гимнастических упражнений), исполненная для выставки, посвященной Фирдоуси.

В конце 30-х годов выступают с эстампами А. Мамедов и М. Рахманзаде, окончившие в 1940 году графиче-





268. А. Азимзаде. Свадьба у бедных. 1931

ческий факультет в Московском государственном художественном институте. Небольшие живописные офорты А. Мамедова из серии иллюстраций к поэмам Низами («Меджнун с отцом в пустыне», «Меджнун на могиле Лейли» и другие) привлекали поэтичностью, психологической выразительностью образов. Эмоциональны и реалистичны работы Рахманзаде. Большого мастерства достигла она в исполненной углем графической серии «Старый и новый Азербайджан» (илл. 267). Успешно работают в области офорта А. Горчаков, ксилографии и линогравюры — М. Ширинов и А. Шечков.

Значительных результатов графики Азербайджана добились в оформлении и иллюстрировании книг. Однако увлечение некоторых художников внешней декоративностью, орнаментальными украшениями нередко шло в ущерб раскрытию содержания произведений.

Иллюстрированием детской книги занимались художники С. Власова, К. Кязимзаде и другие.

Наибольшие достижения в книжной графике относятся к концу 30-х годов. Большую роль сыграло здесь обращение художников, ранее увлекавшихся стилиза-

торством, к реалистической трактовке иллюстрации. Особенно плодотворной в этом отношении была работа коллектива, готовившего юбилейное издание поэм Низами «Хамсе». Иллюстраторы Г. Халыков, И. Ахундов, Э. Гаджиев, М. Власов, К. Кязимзаде стремились к глубокому и правдивому воплощению бессмертных поэтических образов.

Основы станковой живописи в Азербайджане были заложены Б. Кенгерли. Самостоятельный творческий путь художника начался рано — еще до революции, в годы учебы в Тифлисской художественной школе. Здесь он приобщился к традициям русского реалистического искусства. Кенгерли — приверженец натуры, обладающий тонкой наблюдательностью, незаурядным чувством цвета. Созданные им в 1919 и начале 20-х годов портреты детей — «Мальчик из села Джанфеда», «Голова мальчика», «Спящий ребенок», а также «Девочка-беженка» (илл. 269) — отмечены непосредственностью впечатления. В них слышны отзвуки трагиче-





269. Б. Кенгерли. Девочка-беженка. 1921

ских событий периода гражданской войны. Лиричны пейзажи Кенгерли: «Вид Нахичевани», «Пейзаж со стадом», «Дорога в село Ямхана», «Змеиная гора», в которых запечатлены поэтические уголки родной художнику Нахичевани и ее окрестностей. Художник, горячо приветствуя Советскую власть, создает портреты великих вождей революции Маркса и Ленина, оформляет революционные праздники, пишет театральные декорации. Интересна его акварель «Красноармеец», являющаяся откликом на вступление в Нахичевань Красной Армии-освободительницы.

Начало формирования азербайджанской советской живописи относится к концу 20-х годов, когда на выставках первых творческих организаций — ОМХАз и АзОРРИИС появляются небольшие жанровые и исторические полотна недавних выпускников Азербайджанской художественной школы.

В этот период усиливаются взаимосвязи азербайджанского и русского советского искусства.

На выставке, проводимой АХР в 1930 году в Баку, были показаны и полотна местных художников (М. Герасимова, В. Тер-Погосова). К этому периоду относятся также первые значительные живописные работы Г. Халыкова, в частности «Женотдел» (илл. 270),

С. Саламзаде — «Гянджинская текстильная фабрика», Ш. Мангасарова — «На хлопке» (илл. 274) и другие. Вскоре молодые живописцы Азербайджана демонстрировали свои произведения в Москве. Важно отметить стремление художников отражать новое в жизни республики, однако во многих полотнах, посвященных современности, преобладали черты условности, подчеркнутого декоративизма.

Обращение к условно-декоративным приемам и стилизации нередко рассматривалось в те годы как проявление национального своеобразия художественной формы, сохранение традиций. В действительности же это свидетельствовало о творческой незрелости, неверном понимании национальной традиции, увлечении лженоваторством. И не случайно К. Юон, анализируя выставку 1933 года в Москве, писал, что «в работах азербайджанских художников еще сильно заметны влияния различных художественных школ, но недостаточны непосредственные наблюдения над жизнью, которая является лучшим учителем»<sup>67</sup>.

К середине 30-х годов в азербайджанской живописи произошел заметный перелом.

На республиканских выставках 1937 и 1940 годов появились значительные живописные полотна, свидетельствующие о преодолении стилизации, победе реалистического метода.

В живописи конца 30-х годов большое место занимают произведения историко-революционного и портретного жанров.

Одним из наиболее значительных исторических полотен явилась многофигурная композиция художника Г. Ахвердиева «Похороны Ханлара», передающая пафос революционной борьбы бакинского пролетариата, его спаянность, боевую солидарность.

Кисти Ахвердиева принадлежат также портреты деятелей культуры, среди них заслуживает внимания портрет народного художника А. Азимзаде (илл. 272), в котором автору удалось передать не только внешние черты, но и широкий духовный мир замечательного сатирика, присущее ему чувство юмора и острую наблюдательность.

С. Саламзаде пишет портреты передовиков труда Мании Керимовой (илл. 273) и Исмаила Микаила<sup>68</sup>, портреты-картины «М. Ф. Ахундов и А. А. Бестужев-Марлинский», «Мирза Шафи и Хачатур Абовян», посвященные дружбе замечательных деятелей азербайджанской, русской и армянской культуры.

Одаренным живописцем уже в эти годы проявил себя Т. Тагиев. Он создает картину «В. И. Ленин в рабочем кабинете» (1940). Ильич изображен разговаривающим по телефону. Он сосредоточенно слушает собеседника, и мы ощущаем атмосферу, окружающую великого вождя, его кипучую деятельность.

Реалистические принципы утверждаются также и в жанровых произведениях. В данном отношении характерна картина «Сбор винограда» (илл. 271) С. Шарифзаде, созданная на основе тщательного изучения жизни виноградарей в колхозах Кировабада. В этом, написанном по этюдам полотне Шарифзаде одним из первых в азербайджанской живописи обратился к решению пленэрных задач.

Молодые художники М. Абдуллаев, Б. Мирзазаде и А. Алиев в написанных совместно картинах «Отдых в семье колхозника» и «Антракт в опере», стремясь по-



казать через частный момент отрадные явления в быту родного народа, обращаются непосредственно к натуре, реальным цветовым и пространственным отношениям. Еще чувствуется незавершенность композиций, эскизность, и все же они свидетельствуют о новом отношении художников к работе над произведением.

Усиливается интерес художников к историко-литературным темам, связанным с памятными событиями далекой старины. В этой области работали С. Бахлулзаде, А. Кязимов, К. Ханларов и некоторые другие живописцы. Правда, еще ощутимо поверхностное отношение к теме; далеко не все произведения отличались конкретностью образов, достоверной передачей исторического колорита эпохи.

В связи с подготовкой празднования 800-летия со дня рождения Низами Гянджеви состоялся конкурс на лучший образ поэта. Первое место занял портрет, написанный Г. Халыковым. Произведения великого азербайджанского поэта стали темой полотен С. Шарифзаде, Б. Алиева, М. Абдуллаева, Б. Мирзазаде, М. Эфенди, Г. Мустафаевой и других, созданных для Музея Низами.

Первые опыты в области пейзажа и натюрморта ставят художников перед необходимостью усилить внимание к этим жанрам.

Начальный этап азербайджанской советской скульптуры связан с творчеством ваятелей Я. Кейлихиса, Е. Трипольской, С. Эрзы, П. Сабсая. Эти скульпторы шли по пути последовательного овладения реалистической формой, избегнув влияния формализма. Они создавали произведения, близкие и понятные народным массам, отражавшие новую советскую действительность, воспевавшие новых людей — строителей социализма.

Первым значительным опытом осуществления в Азербайджане плана монументальной пропаганды был памятник азербайджанскому поэту-демократу А. Сабиру, созданный Я. Кейлихисом. Этот памятник был открыт в 1922 году в дни празднования второй годовщины со дня установления Советской власти в Азербайджане.

Тогда же по примеру Москвы, в которой начиная с 1919 года проводились конкурсы на создание скульптурных монументов, Президиум Бакинского Совета депутатов трудящихся объявил конкурс на проект памятника 26 бакинским комиссарам. Однако сохранившиеся документы свидетельствуют, что представленные на конкурс произведения не отвечали выдвинутому плану монументальной пропаганды требованиям создания идейно-содержательных, высокохудожественных произведений, ясных и понятных народу<sup>69</sup>.

В 1923 году установлен памятник 26 бакинским комиссарам, решенный в виде мемориальной стены с реалистически трактованной статуей рабочего. Эта статуя, исполненная приехавшей к тому времени в Баку Е. Трипольской, была включена в центральную нишу стены. Непродуманность масштабного соотношения статуи с нишей, в которую она заключена, заметно снижает художественную ценность произведения в целом.

В 20-х годах остро ощущался недостаток кадров скульпторов. Перед Наркомпросом республики худо-



270. Г. Халыков. Женотдел. 1930

жественная общественность неоднократно ставила вопрос об открытии скульптурного отделения при Азербайджанской художественной школе. Для его организации в 1923 году и был приглашен С. Эрзя. За два года преподавания в Баку он выполнил также несколько статуй для фасада здания Союза горняков, а также бюсты Маркса и Энгельса.

Большую роль в развитии скульптуры Азербайджана сыграл П. Сабсай. Своим творчеством, неразрывно связанным с жизнью республики, он внес большой и ценный вклад в область монументальной скульптуры. Закончив в Ленинграде скульптурное отделение Вхутеина, Сабсай в 1926 году приезжает в Баку. В 1928 году



здесь были установлены созданные им памятники-бюсты С. Шаумяна и И. Фиолетова.

Одной из первых значительных монументальных работ Сабсая является памятник М. Ахундову, поставленный в сквере его имени. Образ писателя, погруженного в глубокую задумчивость, отличается большой жизненностью. К началу 30-х годов относится ряд исполненных Сабсаем проектов памятников. Большое место в его творчестве занимает и работа над барельефом. В 1932 году он создает огромный барельеф «От физкультуры к труду и обороне» для Дворца спорта; в 1933 году — барельефы, украсившие фойе Театра русской драмы. Однако уже в эти годы главной в его произведениях становится тема «Нефть и нефтяники», она проходит через все последующее творчество скульптора. В барельефе «Ударники бурения» образы

бурильщиков полны внутренней динамики. В эти же годы он начинает работать над портретом, который в дальнейшем займет ведущее место в его искусстве.

Самым крупным достижением П. Сабсая является созданный им совместно с архитектором Л. Ильиным монумент С. Кирова (1939, *илл. 275*). Статуя, отлитая в светлой бронзе, воплощает образ пламенного трибуна. Киров обращается к народным массам. Правая рука его поднята в призывном жесте. Лицо, вылепленное с большой четкостью, выражает силу, вдохновение стойкого революционера. Особенно сильное впечатление производит памятник при подходе к нему с главной лестницы парка, со стороны города. Порывистая фигура полна внутренней жизни. Точно найденное соотношение всех частей постамента и памятника, идейно-художественное единство всех изобразитель-



271. С. Шарифзаде. Сбор винограда. 1939



ных элементов сообщают монументу особую значительность.

Большую роль играет в этот период организация выставок и конкурсов на проекты памятников. Она стимулирует творческий рост молодежи. Появляются национальные кадры скульпторов.

Окончивший в 1933 году Азербайджанскую художественную школу, Ф. Абдурахманов в 1934—1935 годах создает ряд портретов деятелей азербайджанской литературы и искусства, в том числе драматурга А. Ахвердова, композиторов Уз. Гаджибекова, А. Зейналлы.

В связи с подготовкой к празднованию 800-летия со дня рождения Низами Гянджеви в Баку был создан музей поэта, в лоджию фасада которого включены скульптурные фигуры. В создании статуй участвовали П. Сабсай, Е. Трипольская и молодые скульпторы Д. Карягды, Ф. Абдурахманов и другие.

Участвуя в создании памятников поэтам и писателям для лоджии Музея Низами, Абдурахманов работает над статуей классика азербайджанской литературы Физули. Образ поэта — автора проникновенной лирики, полной глубокого философского смысла — воплощен им с большой глубиной и правдивостью.

В 1939 году по решению правительства Азербайджанской ССР был объявлен конкурс на создание памятника Низами Гянджеви для Баку. В нем приняли участие многие скульпторы Советского Союза. Результаты конкурса оказались очень значительными и сыграли большую роль в развитии скульптуры Азербайджана. Первой премией были отмечены проекты памятника, выполненные Абдурахмановым. Ему и была поручена дальнейшая работа над воплощением монумента.

В конце 30-х годов все большее значение приобретает проблема синтеза скульптуры и архитектуры. Монументам и памятникам отводится все большая роль в организации ансамблей при реконструкции и перепланировке городских массивов. Проектируя Самур-Дивичинский канал, архитекторы республики уделяли большое внимание скульптурному убранству. Главной здесь была тема формирования нового человека социалистической эпохи, героика и пафос его созидательного труда. Барельефы Сабсая для Самур-Дивичинского канала — «Труд», «Изобилие», «Отдых» — развивали основное содержание монументальных скульптур.

Наряду со скульпторами старшего поколения Сабсаем и Трипольской в оформлении Самур-Дивичинского канала принимает участие и молодой талантливый скульптор Карягды.

Окончив в 1932 году Азербайджанскую художественную школу, Д. Карягды с 1934 года продолжает образование в Тбилисской Академии художеств, занимаясь в классе профессора Я. Николадзе. В 1937 году, готовясь к юбилейным датам, Карягды исполнил барельефные портреты Пушкина и Руставели. Но особой выразительности он достиг в портретах Джапаридзе и Фиолетова, передав негибкость и мужество легендарных бакинских комиссаров. Карягды создал ряд барельефов для павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Первым опытом скульптора в области монументального жанра была статуя «Колхозник». Вместе со статуей «Колхозница», исполненной Трипольской, и барельефами Сабсая она вошла в оформление дук-



272. Г. Ахвердиев. Портрет народного художника А. Азимзаде. 1939

кера трассы Самур-Дивичинского канала. Для лоджии Музея Низами Карягды создал статую поэта Вагифа. Это наиболее зрелая работа молодого скульптора, отразившая его тяготение к большим монументальным формам.

Трипольская успешно работала над созданием скульптурного образа женщины азербайджанки. Эта тема проходит через все ее творчество. От «Бакинки в чадре» и «Бакинки, сбрасывающей чадру» до «Портрета первой женщины-летчицы азербайджанки Зулейхи Мамедовой», «Инженера Сугры Рагимовой» и, наконец, к монументальной скульптуре «Колхозницы» и статуе поэтессы Натаван — таков путь исканий скульптора в рассматриваемый период.

Опыт совместной работы скульпторов и архитекторов над оформлением Самур-Дивичинского канала сыграл большую роль в их дальнейшем творческом содружестве.

Зарождение и развитие театрально-декорационного искусства в Азербайджане всецело связано с общим развитием в годы Советской власти национальной культуры. Большую роль в этом отношении сыграли так называемые сатирагиттеатры (азербайджанский и русский) с их боевыми постановками, чаще всего разоблачавшими врагов советского строя и пережитки прошлого.





273. С. Саламзаде. Портрет хлопкоробки Мани Керимовой. 1938

Многогранный талант Азимзаде проявился в 20-е годы и в сатирагиттеатре. Он принимает активное участие в оформлении постановок, создает несложные декорации, чаще всего к одноактным пьесам («Колесо времени», «От мрака к свету» С. Ахундова, «Саботажники» М. Ордубады, «Написанного не сотрешь» А. Шаига и другие). По его эскизам исполнялись и росписи на стенах фойе, содержание которых вводило зрителя в атмосферу спектакля.

В историю азербайджанского театра Азимзаде вошел прежде всего как непревзойденный мастер костюма, создатель живого образа персонажей спектаклей. В музеях Азербайджана хранятся эскизы костюмов и

грима, исполненных Азимзаде к замечательным комедиям М. Ахундова, драме Д. Джабарлы «В 1905 году», музыкальной комедии «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова, «Мертвецам» Д. Мамедкулизаде, опере «Наргиз» М. Магомаева и другим спектаклям.

В 20-х — начале 30-х годов в республике работали театральные художники А. Арапов, Вяч. Иванов, М. Тихомиров, И. Шлепянов и другие. Некоторые из них увлекались конструктивизмом, сводя декорации к однообразным площадкам, лестницам и кругам. Однако эти художники сыграли в целом положительную роль в развитии театрально-декорационного искусства Азербайджана. Плодотворно было сотрудничество художников оперного театра с выдающимися мастерами — С. Вирсаладзе, создавшим декорации к опере «Шах-Сенем» Р. Глиэра (1934), и Ф. Федоровским, поставившим в Баку (1937) оперу «Тихий Дон».

Первым национальным театральным художником был Р. Мустафаев. Приход его в театр совпал с периодом борьбы различных течений в искусстве. Зрелый период творчества Мустафаева связан с его плодотворной работой в Азербайджанском драматическом театре имени М. Азизбекова и Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова (30-е годы) и отмечен освоением им реалистического метода, повышением профессионального мастерства. «В 1905 году», «Невеста огня» Д. Джабарлы, опера «Кер-оглы», музыкальная комедия «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова, опера «Ашуг Гариб» З. Гаджибекова — все эти спектакли получили высокую оценку зрителя.

В 1938 году постановкой «Кер-оглы» была открыта декада азербайджанского искусства в Москве. В основу оформления этого спектакля Р. Мустафаев положил героическое начало. В созданных им декорациях преобладали суровые тона, колорит, как бы подчеркивающий непоколебимость воли восставшего народа. Героическая музыка оперы и художественное оформление звучали единым аккордом. Яркий талант Мустафаева оказал значительное влияние на творческое формирование многих азербайджанских театральных художников.

С 1934 года начал работать в Азербайджанском драматическом театре имени М. Азизбекова Н. Фатуллаев. Удачно были исполнены им декорации к постановкам «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Хаят» М. Ибрагимова. Знание народного творчества и архитектуры Азербайджана XVIII века помогло ему передать в декорациях к исторической драме «Вагиф» Самеда Вургунa (илл. 276) своеобразие и колорит изображаемой эпохи.

Известный график и художник-оформитель И. Ахундов с конца 30-х годов начал работать в Театре имени М. Азизбекова. Изучение творчества и быта своего народа послужило основой успешной работы этого художника в области театрально-декорационного искусства (спектакли «Гаджи Кара» М. Ахундова, «Мертвецы» Д. Мамедкулизаде). В содружестве с другими театральными художниками Ахундов работал также и в области костюма. Так, по его эскизам были созданы костюмы для постановки оперы «Наргиз» (декорации Г. Мустафаева).

274. Ш. Мангасаров. На хлопке. 1933







В Театре имени М. Азизбекова немало интересных постановок было оформлено талантливыми художниками сцены С. Шарифзаде, А. Абасовым, Б. Афганлы.

С 1927 года в Бакинском рабочем театре (ныне Театр русской драмы имени С. Вургуня) работает художник С. Ефименко. Он окончил в 1924 году театральное отделение живописного факультета Вхутемаса и после нескольких лет работы в московских театрах переехал в Баку. Уже в одной из первых постановок — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского Ефименко зарекомендовал себя художником, стремящимся лаконичными средствами реалистически выразить идею произведения. Лучшие постановки Ефименко предвоенных лет: «Гроза», «Бесприданница», «Ревизор», «Двенадцатая ночь», «Любовь Яровая», «Кремлевские куранты», «Невеста огня», «В 1905 году».

После окончания в 1924 году Азербайджанской художественной школы в театрах республики начинает работать М. Сагиян. В его декорациях шли пьесы «Гаджи Кара», «Без вины виноватые», опера «Наргиз». Наибольших творческих успехов художник добился в оформлении оперы «Шах-Сенем», которая была показана во время декады азербайджанской литературы и искусства в Москве в 1938 году.

С конца 30-х годов в театрах Баку работал Г. Мустафаев. После окончания в 1925 году Азербайджанской художественной школы он учился в частной студии в Москве, а с 1933 года работал в Большом театре СССР под непосредственным руководством Ф. Федоровского. В 1937 году Мустафаев оформляет оперу «Наргиз» М. Магомаева, в следующем году показанную на декаде в Москве. Содержание оперы, посвященной революционной борьбе азербайджанского крестьянства в период установления Советской власти, подсказывало строгие реалистические формы декораций, убеждавшие исторической достоверностью и национальным колоритом. В художественном оформлении Г. Мустафаева шли оперы «Шах Исмаил» М. Магомаева, «Сафа» А. Маиляна и ряд других. В оперном театре работала И. Сеидова, обладавшая высокой живописной культурой. Ею были исполнены великолепные декорации к операм «Севильский цирюльник», «Пиковая дама», «Ануш», балету «Красный мак».

Плодотворно работал Г. Халыков в период подготовки азербайджанских театров к декаде литературы и искусства в Москве. В содружестве с Р. Мустафаевым он создал превосходные костюмы к опере «Кер-оглы» и с М. Сагияном к опере «Шах-Сенем». В области костюма с 1920 года в бакинских театрах работала С. Самородова. Немало интересных спектаклей создано и в оформлении художников Ф. Гусака, Н. Овчинникова, А. Филиппова, Э. Алмасзаде, А. Аванесяна.

Достижения азербайджанского искусства на декадах в Москве в 1938 и 1940 годах ярко продемонстрировали мастерство театральных художников Азербайджана, их значительные успехи в искусстве реалистической декорации. В частности, оперные постановки «Кер-оглы», «Шах-Сенем», «Наргиз», выступление ансамбля песни и пляски (костюмы Р. Топчибашевой) заслужили самую высокую оценку.

Вместе с подъемом экономики, культуры и искусства азербайджанского народа оживают и пришедшие в со-

стояние упадка в предреволюционные годы традиционные виды художественных ремесел: ковроделие, вышивка, резьба, лепка и т. п. Успехи, достигнутые в народном хозяйстве республики, расширили область применения некоторых видов прикладного искусства и способствовали их развитию на новой основе. Художников-прикладников, профессионалов и самоучек, привлекают к оформлению общественных зданий, музеев, парков, народных празднеств и физкультурных парадов.

Постепенно реконструируются, оснащаясь новой техникой, предприятия народных художественных ремесел.

Начинает возрождаться набойка на шелковых головных платках (в мастерских, созданных при промысловом совете, учрежденном в Баку в 1920 году, стали вновь вырабатывать на ручных станках шелковые ткани). В Гяндже (Кировабаде) и Шеки ряд мастеров продолжает традицию набойки. В Шеки — давнем центре художественной вышивки — при Промкомбинате имени С. М. Кирова организуется мастерская, руководителем которой становится старый вышивальщик Р. Тагизаде. Здесь расшивали тамбурной вышивкой («такал-дуз») занавеси, коврики, покрывала, тюбетейки и другие бытовые предметы (илл. 277). В композицию декора подобных изделий постепенно входят новые мотивы в виде пятиконечной звезды, серпа и молота, коробочек хлопка и т. д. Старейшие шекинские мастера вышивки, такие, как А. Агаев, Р. Мамедов, Дж. Ализаде и Р. Тагизаде, а также А. Лятифов, создают орнаментальные и портретные панно.

Развивается унаследованное от прошлых веков искусство ковроткачества, вырабатываются не только ворсовые ковры, но и безворсовые ковровые изделия — паласы, килимы и джеджимы. Большое значение в развитии ковроделия имело вовлечение мастеров в производственные артели.

Автором многочисленных сюжетных ковров и орнаментальных произведений в различных областях прикладного искусства является художник-орнаменталист Лятиф Керимов. Работая много лет в области ковроделия, он изучает технику и художественные особенности разнообразных ковровых изделий Азербайджана. К 30-м годам относятся созданные им портретные ковры «Фирдоуси», «Шота Руставели».

Участие художников-профессионалов в создании проектов и эскизов сюжетных изображений расширило тематику произведений прикладного искусства. Появляются композиции на историко-литературные и народнохозяйственные темы. Об этом свидетельствуют, например, сюжетные ковры 1939 года «Нефть» и «Хлопок» (вытканые по эскизам художника Л. Книта).

Новая тематика поставила перед художниками вопрос об изобразительном языке. Удачное решение этой задачи мы видим в созданных в 1940—1941 годах под руководством Л. Керимова пяти тематических коврах на сюжеты поэм Низами Гянджеви — «Беседа двух сов» (К. Кязимзаде и Л. Керимов, илл. 278), «Фархад и Ширин у горы Бисутун» (Г. Халыков и Л. Керимов), «Меджнун среди диких зверей» (А. Мосесян и Л. Керимов), «Бахрам Гур на охоте» (Э. Гаджиев) и «Искандер и Нушабе на прогулке» (М. Ширинов и Л. Керимов).





275. П. Сабсай. Памятник С. М. Кирову в Баку. 1939



В конце 30-х годов при решении проблемы синтеза архитектуры и изобразительных искусств в оформлении общественных сооружений творчески используются черты национального искусства прошлого. Ярким примером является отделка интерьеров и портала азербайджанского павильона на ВСХВ (1939) в Москве и Музея истории партийной организации Азербайджана (1941) в Баку. Использование национальных традиций нашло удачное выражение, например, в стеклянных плафонах азербайджанского павильона на ВСХВ, решенных в виде укрупненных застекленных «шебеке», в торжественных арках, изящных декоративных колонках интерьера, многоцветных витражах, деревянных и металлических украшениях входных дверей и окон, а также в майоликовой и плоскорельефной лепной отделке наружных плоскостей павильона. Многоцветная керамическая облицовка главного фасада Музея Низами усиливает художественную выразительность архитектурного образа. Это-

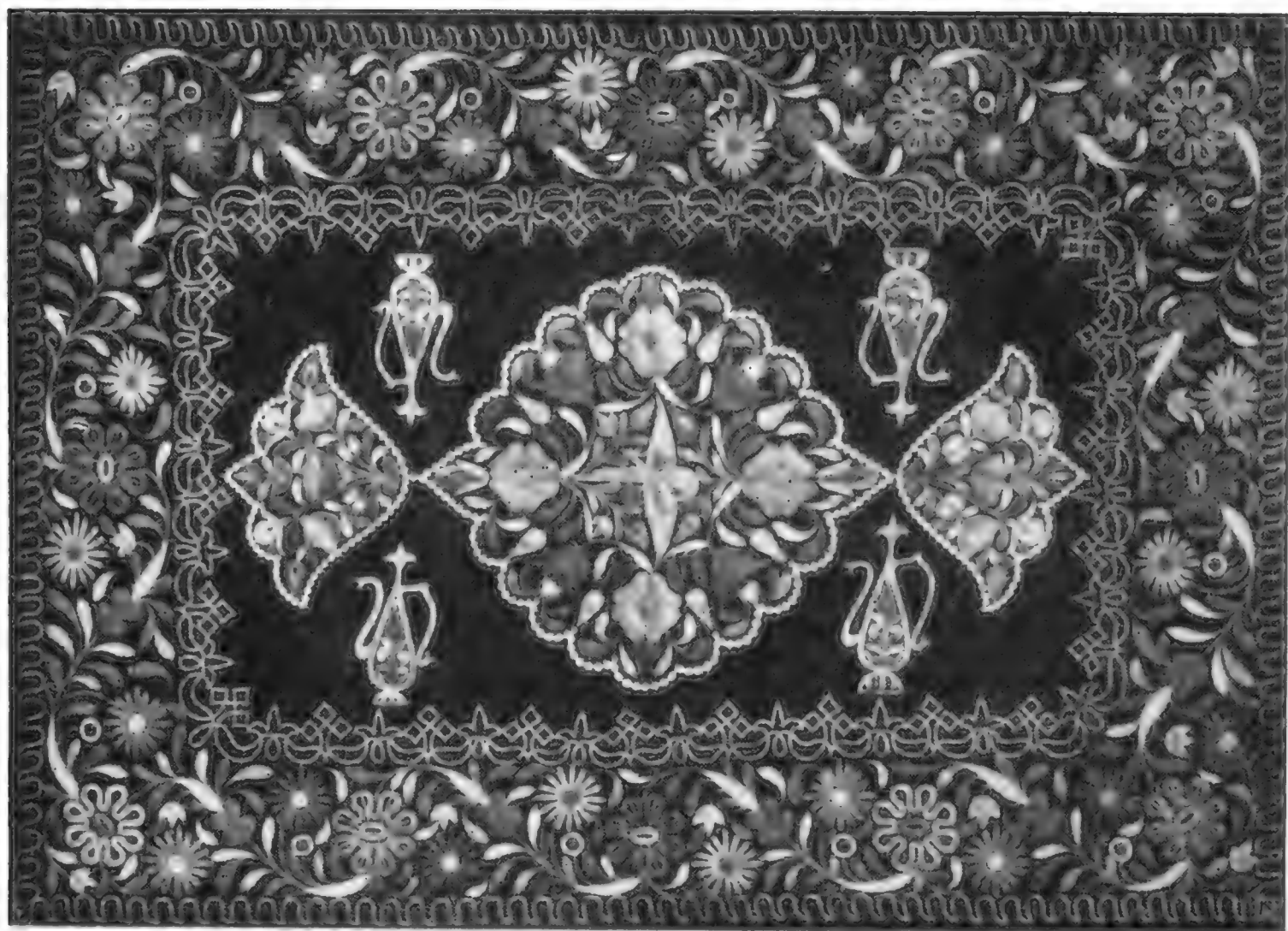
му же служит и орнаментированная полихромная майолика, покрывающая тимпаны арок, внутренние поверхности лоджии и наружное обрамление портала главного входа, выполненная по эскизам архитекторов М. Усейнова и С. Дадашева. Утонченные композиции плоскорельефных лепных узоров мы видим и в декорировке интерьеров помещений Музея Низами, выполненной по эскизам Л. Керимова. Сложные плетения орнаментального декора из растительных и геометрических мотивов удачно обрамляют входные проемы помещений музея и тимпаны арок ниш.

В конце 30-х годов получают распространение традиционная резьба по дереву в виде прорезанных насквозь геометрических узоров — «джафари» и «бендеруми», а также набранные из тонких деревянных брусков «шебеке» и «хонча-багдади». Старейшим мастером такого вида декоративного искусства был Уста Абдул Гусейн Микаил оглы Бабаев. Бабаев в течение сорока лет активно участвовал в оформлении



276. Н. Фатуллаев. Макет декорации к драме Самеда Вургун «Вагиф». 1938





277. Р. Тагизаде. Тамбурная вышивка. 1927

общественных зданий. Используя лучшие образцы традиционной художественной резьбы, опытный мастер создавал превосходные оконные «шебеке» и различные изделия из дерева.

Дореволюционный Баку — город контрастов. Архитектурный облик его был мрачен, а планировка имела хаотический характер.

После установления Советской власти картина коренным образом меняется. Ранний период развития архитектуры Советского Азербайджана был связан с размахом массового жилищного строительства, особенно в нефтяных районах Баку. За короткое время вокруг города возникли поселки, в которых, кроме жилых домов, возводились клубы, школы и другие общественные здания. Среди них особенно выделялись поселки Степана Разина и Мамедьярова, в архитектурном облике и градостроительном решении которых отразились новые черты комплексной застройки жилых районов того времени.

При строительстве поселков иногда возникали попытки использовать архитектурные формы и стилевые особенности жилищ феодальной эпохи. В таких проектах фасады домов делали глухими, жилища обрамляли высокими заборами и т. д. Все эти отжившие формы, механически перенесенные в современное строительство, чужды новым задачам, которые призвана была решать советская архитектура. Некоторые архитекторы заимствовали даже общую композицию и отдельные формы культовых зданий.

Примером умелого творческого использования в те годы архитектурных традиций азербайджанского народа является санаторий нефтяников в Мардакянах и здание партийной школы (архитектор В. Саркисов), жилой дом для сотрудников Госбанка (архитектор Г. Тер-Микелов).

В архитектурной практике 1925—1932 годов значительным явлением следует считать начало работы по составлению Генерального плана Большого Баку.



278. К. Кязимзаде, Л. Керимов. Ковер «Беседа двух сов». 1940—1941

В связи с реконструкцией города расширялись улицы, прокладывались трамвайные линии и новые магистрали, создавались большие массивы зеленых насаждений — скверов, бульваров, парков, среди которых особенно следует выделить Парк культуры и отдыха имени С. М. Кирова в нагорной части города (архитектор Л. Ильин). Наряду с многочисленными жилыми домами за короткое время в городе и во многих его промышленных районах — Черном городе, Сабунчах, Забрате и в других местах — были построены школы и дворцы культуры. В их проектировании и строительстве принимали участие видные советские зодчие. Большинство этих сооружений отличалось четкостью объемно-пространственного решения и внутренней планировки, применением новых прогрессивных конструкций. Крупнейшими объектами строительства 30-х



годов явились такие сооружения, как Дворец печати (архитектор С. Пэн, *илл.* 279), Физиотерапевтический институт имени С. М. Кирова (архитектор Г. Тер-Микелов) и гостиница «Интурист», построенная по проекту выдающегося советского зодчего А. Щусева.

Участие таких крупных советских зодчих, как братья Веснины, Щусев и другие, в строительстве ряда сооружений имело большое положительное значение для развития азербайджанской советской архитектуры.

До революции в Азербайджане был всего один архитектор азербайджанец с профессиональным образованием. Созданный в первые же годы Советской власти архитектурно-строительный факультет при Азербайджанском индустриальном институте к концу 20-х годов подготовил квалифицированные кадры, которые начинают принимать активное участие в республиканском строительстве. Среди молодых архитекторов особенно выделялись С. Дадашев и М. Усейнов, по проектам которых уже в 1930 году были построены жилые дома и крупное здание фабрики-кухни на Баилове. В таких городах республики, как Нахичевань, Кировабад, Евлах, Шеки, Степанакерт и другие, также возводились новые жилые дома, общественные и промышленные сооружения.

Постановления ЦК ВКП(б) «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства в СССР» (1931) и «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) сыграли решающую роль в развитии архитектуры Советского Азербайджана.

В 30-х годах архитекторы республики обратились к изучению и творческому освоению отечественного, русского и мирового архитектурного наследия.

Значительным событием в архитектурной жизни Баку явился объявленный в 1934 году всесоюзный конкурс на составление проекта Дворца Советов Азербайджанской ССР. Первая премия была присуждена проекту, представленному Л. Рудневым и В. Мунцем, по которому, с последующими изменениями, было построено здание Дома правительства (1934—1952).

Вторая половина 30-х годов связана с широким строительством общественных и культурно-бытовых сооружений, по существу определивших архитектурный облик социалистического Баку довоенного периода.

Среди них необходимо особо выделить ряд характерных для данного времени общественных построек и жилых домов, возведенных Дадашевым и Усейновым. В художественном облике зданий кинотеатра имени Низами (1935—1939) и бывшего Министерства пищевой промышленности, связанных между собой единством архитектурного замысла, а также зданий общежития медицинского института нашли образное преломление архитектурные формы ренессанса. В архитектурно-образном решении ряда других сооружений Дадашева и Усейнова прослеживается творческое



279. С. Пэн. Дворец печати в Баку. 1928





280. С. Дадашев, М. Усейнов. Азербайджанская государственная консерватория имени У. Гаджибекова в Баку. 1939—1940



освоение опыта национального зодчества. Для архитектуры зданий Азербайджанской государственной консерватории имени У. Гаджибекова (илл. 280), Политехнического института, жилого дома работников Бакинского Совета (ныне здание ЦК КП Азербайджана) характерно органичное сочетание классических композиционных приемов с мотивами и формами азербайджанского зодчества.

Эти черты в наиболее развитом виде отразились в архитектуре здания Музея Низами (1940) и павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1938—1939), которые явились этапными сооружениями не только в творчестве Дадашева и Усейнова, но и в общем процессе развития архитектуры республики довоенного периода.

Значительный рост Кировабада — второго промышленного центра Азербайджана, — строительство в нем ряда промышленных предприятий выдвинули задачу составления генерального плана, который определил

реконструкцию и дальнейшее развитие города. При составлении генерального плана учитывались особенности исторически сложившейся планировки. Определившаяся еще в XVII веке как центр города, просторная площадь была сохранена и стала основой нового общественного центра современного Кировабада.

Большие работы по благоустройству, проводившиеся в 1920—1940 годах в Баку, Кировабаде, а также в Нахичевани и ряде других городов Азербайджана, возведение в них огромного количества сооружений различного назначения решительным образом изменили архитектурный облик республики.

Существенно обновился в этот период в соответствии с новым бытовым укладом и облик азербайджанской деревни.

В эти годы были достигнуты также значительные успехи в подготовке квалифицированных архитекторов, успешно решавших важнейшие проблемы развития зодчества Советского Азербайджана.



# ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Двадцать девятого ноября 1920 года в Армении была установлена Советская власть и образована Армянская Советская Социалистическая Республика. Эта дата определила начало новой эры в жизни республики, начало развития ее социалистической культуры.

Маленькая горная страна становится центром притяжения для работников искусства — армян, живущих в России и за рубежом. В Армению начинают съезжаться люди, жаждущие служить своему народу.

Творческие силы интеллигенции направлялись волей большевиков, среди которых были такие замечательные деятели, как А. Мясникян, А. Мравян, А. Иоанесян, П. Макинцян.

В 1921 году в Эчмиадзине был создан научный институт, объединивший хранилище средневековых армянских рукописей, типографию и небольшую галерею картин старых армянских художников, в том числе Нагаша и Акопа Овнатаняна. В Ереване к концу того же года открылась публичная библиотека и создавался музей небольших собраний художественных, литературно-архивных и исторических ценностей. Все эти учреждения сыграли впоследствии огромную роль в жизни республики, стали культурными центрами, имеющими всесоюзное значение.

С 1921 года в Ереване уже работали живописцы М. Сарьян, А. Коджоян, С. Аракелян, позднее приехали скульпторы А. Сарксян и С. Степанян, график М. Арутюнян, молодые архитекторы К. Алабян, М. Мазманиян, Г. Кочар.

Через несколько месяцев после установления Советской власти в Ереване была открыта выставка произведений армянских художников. Закупки с нее стали основой Советского отдела будущей Картинной галереи Армении. В выставке приняли участие и художники армяне, жившие в Тбилиси: Е. Татевосян, Г. Башинджагян.

В 1922 году была организована Художественная студия (ныне Художественное училище имени Ф. Терлемезяна), в 1923 году создано Общество работников изоискусств. Весной 1924 года общество открыло первую выставку, в которой участвовали 27 художников.

Творческие силы группировались и вокруг АрмКавРОСТА, в котором сотрудничали еще совсем молодые тогда Алабян, Коджоян, Аракелян.

Скульпторы приступили к выполнению первых государственных заказов, осуществлению плана монументальной пропаганды.

Зимой 1927 года из состава Общества работников изоискусств вышли скульптор А. Сарксян, график М. Арутюнян, живописцы Г. Гюрджян, В. Кайфеджян и некоторые другие художники. Они основали филиал АХРР, в 1930 году превратившийся в самостоятельное объединение — АХР Армении.

Создание АХР явилось отражением борьбы за новое содержание искусства, за искусство, связанное с жизнью народа и служащее ему. Художники направили свои усилия на создание произведений на темы современности. Этому способствовала организация специальных выставок.

Принципы нового искусства складывались на основе богатейшего наследия. Тысячи нитей связывали настоящее с недавним прошлым. В эти годы продолжали работать выдающиеся армянские живописцы Г. Башинджагян, Е. Татевосян. Младший из них — Татевосян — сразу же после революции обращается к новым темам. Линия искусства, связанного с реалистическими традициями армянской живописи XIX века, укрепляется и тем, что в 1922 году в Ереван переезжает С. Агаджанян, замечательный портретист, вокруг которого в конце 20-х и 30-х годах группируется плеяда молодых художников, его учеников по Художественной студии. В этой же студии преподавал Кайфеджян, чуткий педагог, передававший своим ученикам опыт реалистического мастерства.

Внутренняя связь с народным искусством Армении, его декоративной яркостью, приподнятостью общего эмоционального строя предопределила мажорность изобразительного искусства Советской Армении.

Не меньшее значение в этот период приобрели традиции средневекового армянского искусства. Преображенные, переосмысленные с позиций современности, они постепенно входили в новое искусство, становились его органической частью. Художники и архи-



текторы находили в средневековом искусстве Армении созвучные нашему времени образы, творческие импульсы, блестящие решения. Архитектор А. Таманян, живописец Сарьян, график Коджоян — три крупнейших мастера, определивших во многом дальнейший ход формирования советского армянского искусства, обращались в своей творческой практике к лучшим национальным традициям.

Огромна творческая сила исканий Мартироса Сарьяна. Ученик В. Серова и К. Коровина, он вынес из Московского училища живописи, ваяния и зодчества не только прочные академические знания, но и ту тягу к постоянным поискам нового языка в искусстве, которая была так свойственна его учителям. После революции художник переезжает в Армению, и здесь в общении с родным народом, с родной природой расцветает его талант. Изобразительный язык Сарьяна с годами обогащается, теряет условность, свойственную некоторым из его ранних работ. Он навсегда оставляет темперу. Его цветовые решения, не теряя силы, приобретают в масляной живописи большую тонкость, воздушность и трепетность. В полотна Сарьяна с их характерной обобщенностью входит богатство и разнообразие окружающей среды. Он пишет много пейзажей и всегда с увлечением. В 20-е — 30-е годы были созданы: «Мой дворик», «Горы» (илл. 281), «Пестрый пейзаж», «Старое и самое новое», «Караван», «Армения» (илл. 282), «Старый Ереван» и другие. Именно пейзажные работы принесли Сарьяну славу национального художника. В них воплощены яркость, красочность природы Армении, по преимуществу летней и дневной, когда горячее солнце скрадывает цветовые переходы, оставляя лишь большие планы и контрастные соотношения. Внимательный взгляд улавливает глубокую родственную связь подобного цветового решения с традициями армянского прикладного искусства — ковроткачества, поливной керамики, набойки. Особый интерес к цвету как носителю эмоциональной силы воздействия, свойственный Сарьяну, становится характерной чертой творчества многих армянских живописцев советского периода.

Другая, не менее важная черта творчества Сарьяна, которая неразрывно сплетена с первой, — монументальность. Каждый из этюдов художника может быть увеличен до размеров больших панно, до стенной росписи. Это качество искусства Сарьяна имеет также глубокие национальные корни, оно кроется в особенностях армянской природы, ритмах и объемах суровой каменной земли Армении. Но не менее важное значение при формировании этой черты творчества Сарьяна имели общие для советского искусства 20-х — 30-х годов поиски монументального стиля, способного выразить мощь нашей эпохи. Эти черты, в частности, выразились в декоративном панно Сарьяна «Армения» (1923), использованном в качестве занавеса для первого армянского драматического театра, и в тематической композиции «Встреча рабочих и колхозников в Дзорагэсе» (1928).

Видное место в творчестве Сарьяна наряду с пейзажем и натюрмортом занимает портрет. Подход к изображению человека заметно менялся на разных этапах творчества художника, сохраняя при этом основные черты. Портреты Сарьяна глубоко современны

и в смысле раскрытия характеров людей нашего времени и в смысле самого метода раскрытия этих характеров — сама концепция портрета нова. Художник изображает людей в неожиданном обнажении основных черт их темперамента, ведущих свойств натуры. Необычайно точно передавая внешнее сходство с моделью, он подчеркивает в лице все, что раскрывает духовную сущность портретируемого, временами доводя изображение до силы гротеска. Второстепенное, наносное отбрасывается художником, и живописное обобщение, так ему свойственное, подчеркивает основные черты. Связь сарьяновских портретов с портретной концепцией Серова очевидна. Именно чуткость к тому, что отличает данного человека от всех других людей, и делает портреты Сарьяна впечатляющими. Таковы «Артистка Хумашян», «Поэт Егише Чаренц», «Пианист К. Игумнов», «Архитектор Т. Торамянян», «Профессор А. Кечек», «Аветик Исаакян» (илл. 283).

Немалую роль при сложении советской национальной школы живописи в Армении сыграло и творчество С. Аракеяна. Это был очень своеобразный живописец, тонкий колорист, лирик.

Картинам Аракеяна свойственно большое разнообразие. Нет такого мотива, который он особо предпочитал, но самые различные состояния природы окрашиваются в его этюдах в светлые, лирические тона. Цветовая гамма у Аракеяна как будто чуть приглушена стремлением говорить «вполголоса», немногословно и задушевно. Будь то небольшое полотно «Чирчикские женщины» (илл. 284), прелестный этюд «Сушат пшеницу» или пейзажи «Рыбная ловля на Севане» (илл. 285), «Вид с острова Севан» (1937) — просто и артистично доносит художник до зрителя каждый раз новое состояние природы.

Органически вошло в армянскую живопись советского периода творчество Е. Татевосяна. Он создал замечательные портреты двух крупнейших армянских писателей — О. Туманяна и А. Ширванзаде. Узнав о смерти своего друга композитора Комитаса, Татевосян пишет в 1936 году на основе небольшого этюда 1903 года, а во многом по памяти его портрет на фоне армянской природы. Комитас в мерцающей белой одежде священника прислонился к дереву, лицо напряжено, буйная зелень и яркие пятна одежд крестьянок окружили его кольцом. Этот портрет, своей поэтичностью, как нельзя лучше соответствующей характеру творчества Комитаса, наметил интересный путь развития жанра — слияние образа человека с образом родной природы.

Становление советской армянской школы живописи связано и с именем выдающегося портретиста С. Агаджаняна. Он пишет портреты близких людей, знакомых, родных и поразивших его воображение своей «живописностью» случайных прохожих; выполняя государственные заказы, он создает портреты представителей интеллигенции Армении, артистов Бакинского драматического театра. Наиболее значительные из работ художника — «Автопортрет» (илл. 286), «Портрет Василя». Интересны также «Портрет пожилой женщины» (илл. 287) и многие другие произведения художника, без прикрас передающие главное в облике человека. В подходе Агаджаняна к натуре есть что-то от Курбе: энергичность рисунка, великолепное





281. М. Сарьян. Горы. 1923









282. М. Сарьян. Армения. 1923

283. М. Сарьян. Портрет поэта Аветика Исаакяна. 1940





284. С. Аракелян. Чирчикские женщины. 1931

умение выявить пластику формы. Психологические характеристики Агаджаняна на редкость ярки и убедительны.

Сарьян, Агаджанян, Татевосян — создатели трех концепций портрета, резко отличающихся одна от другой и в равной мере сыгравших большую роль в развитии армянской школы портретистов. Сарьян силен умением вскрыть и показать основные черты характера человека. Агаджанян — объективной точностью, Татевосян — особой лиричностью своих портретов. И в соответствии с глубоким внутренним различием кардинально был различен и художественный язык этих мастеров. При беглом сравнении кажется — это работы художников разного времени. Между тем их одновременное появление правомерно и естественно для бурного времени становления школы советской армянской живописи.

В контакте с армянской школой живописцев развивались творческие судьбы таких художников, как А. Бажбеук-Меликян и Г. Григорян, работавших в ту пору в Тбилиси. Жанровые композиции и портреты этих мастеров (илл. 288, 289) получили известность в Армении и оказывали плодотворное творческое воздействие на молодежь.

Значительным и сложным явлением была живопись А. Коджояна, впоследствии крупнейшего армянского графика. Полотна Коджояна на первых порах были очень условны. Но даже «Тавризский базар» — одна из характернейших работ этого периода — сочетает режущую глаз условность с юмором и фантазией, составляющими в дальнейшем всю прелесть его графических произведений. Особое место в творчестве Коджояна занимают большие живописные композиции, в которых он показал себя как художник необы-



чайно своеобразный. Лучшая из них — полотно на историко-революционную тему «Расстрел коммунистов в Татеве» (илл. 290). По резкому противопоставлению действующих лиц, цветовому тускло-серому решению, как бы имитирующему фреску, очень мужественному рисунку это полотно напоминает работы некоторых русских монументалистов, например А. Дейнеки.

С традициями армянского искусства конца XIX — начала XX века, в частности с творчеством таких пейзажистов, как Башинджагян, связано искусство Г. Гюрджяна, одного из организаторов АХР Армении.

Разнообразие вопросов, которые ставила перед художниками сама жизнь, требовало расширения тематики, выхода за пределы традиционных для армянской живописи жанров.

Не будет преувеличением сказать, что борьба, которая происходила в армянском искусстве тех лет, разворачивалась в первую очередь вокруг проблем отражения современности. Композиционная живопись делала в Армении первые шаги.

Появляется индустриальный пейзаж. Ему посвящает себя В. Кайфеджян. Стройки Кафана, Ширака,

Аллаверды становятся темами произведений такого выдающегося мастера-пейзажиста, как Ф. Терлемезян. К индустриальному пейзажу, большим композициям на темы промышленного строительства обращаются Гюрджян (например, в картине «Сооружение плотины Ширакского канала», илл. 293) и другие. Изменения в жизни армянской деревни нашли отражение в композициях Аракеяна. Его работы 30-х годов: «Долой чадру», «Красноармеец в деревне», «Сбор хлопка», «Культуру в горы» несколько схематичны, но они сыграли очень большую роль. Это были первые попытки отразить особенности переживаемого всем народом исторического периода, его приметы и новую атмосферу.

К созданию тематических композиций обращались также молодые художники С. Галстян, К. Симонян, М. Абегян, А. Чилингарян, Б. Колозян, Е. Саваян.

Нельзя не отметить достижения армянской скульптуры тех лет, тот рывок вперед, который она совершила в первые годы после установления в Армении Советской власти.



285. С. Аракеян. Рыбная ловля на Севане. 1935





286. С. Агаджанян. Автопортрет. 1926

Характер нового этапа в развитии скульптуры был определен ленинским планом монументальной пропаганды. Монументы К. Марксу, Ф. Энгельсу, героям революции — работы В. Мелик-Акопяна (архитектор К. Алабян), несмотря на известную условность, заложили основы монументальной скульптуры в Армении, расцветшей в дальнейшем, в 30-х годах. Почти все скульптурные произведения тех лет отмечены обобщенностью форм — чертой, столь характерной для искусства Востока и искусства Армении в частности.

Весьма значительным явлением в скульптуре 20-х — начала 30-х годов были памятники, установленные в Ереване. Это бюст С. Спандаряна и А. Джапаридзе работы А. Сарксяна (1927, *илл.* 292) и бюст М. Азизбекова работы С. Степаняна (1932). В этих произведениях два молодых скульптора, уже в тот период отличавшихся большим своеобразием, разными средствами добились одного и того же эффекта — сочетания обобщенности форм с меткой, точной психологической характеристикой портретируемых. Этим работам свойственна внутренняя экспрессия, выраженная главным образом в напряженности пластических форм.

Другое направление в творчестве скульпторов в 20-е годы представляли станковые произведения, в частности скульптурный портрет. Очевидна связь между портретом тех лет и монументальными работами. И вместе с тем он отличается от них, составляет не просто иной жанр, но как бы иной аспект отражения действительности.

Интересным мастером зарекомендовал себя в эти годы А. Сарксян. В его портретах 20-х — начала 30-х годов (портрет лингвиста М. Абега, историка Г. Ачаряна, архитектора Т. Тораманяна, писателя В. Тотовенца) привлекает созвучие пластического решения всему внутреннему «рисунку», психологическому состоянию модели. Огромной сосредоточенностью интеллекта проникнут портрет Абега. Некрасивое лицо одухотворено внутренней красотой и энергией. В портрете Тотовенца Сарксян подчеркнул лирическое состояние души, мечтательность, вдохновенность. Рваная фактура, грубоватость лепки первого портрета сменяются здесь легкостью, гладкостью, «прозрачностью» всей пластики.

Иной характер имели портретные работы Степаняна. В портретах художника Тарагроса (1929), писателя П. Прошяна (1939) мастер преследовал цель создания образов, олицетворяющих определенный тип человека, отказываясь от индивидуализации, воплощения неповторимо-личных черт. Эти работы отличаются чеканностью форм, спокойствием. Характер портретного творчества Степаняна впоследствии меняется, но в 20-х — 30-х годах оно было связано с его монументальными работами, с тем циклом рельефов, которые скульптор выполнил для центральных зданий Еревана в мастерской архитектора А. Таманяна.

Скульптурные рельефы и декорировка Театра оперы и балета, капители, медальоны и фризы для Дома правительства, которые молодой скульптор создал в эти годы, положили начало стилю внешнего оформления зданий, установившемуся в эти годы в Армении.

В конце 20-х годов расцветает творчество первой армянской женщины-скульптора А. Урарту. Она создает композиции «Беспризорный», «Отдых», «Вперед». Ученица С. Эрзи, Айцемик Урарту внесла в армянскую скульптуру экспрессию, выразительность динамических форм.

Характерной чертой армянских скульпторов в 30-е годы было стремление к расширению тематики, освоению новых жанров. Большие споры на выставке 1930 года вызвала созданная Степаняном полуфигура «Кули». Пластика этой фигуры была в какой-то мере условна, но каждую форму скульптор довел до предела напряжения и экспрессии. Сила чувств и мыслей, пробуждающаяся в этом подневольном рабочем, преодолевала всякую условность. Это был язык, родственный языку плаката, и иная пластическая трактовка не создала бы подобного эффекта.

Работы армянских скульпторов 30-х годов отмечены печатью противоречивых поисков. Это касается и Степаняна, и Урарту, и Сарксяна (в частности, его «Памятника героям майского восстания», установленного в Ленинкане в 1932 году), но первые мастера армянской советской скульптуры были полны искреннего стремления создать новое искусство, искусство новой молодой страны. И на этом пути при всей подчеркнутой полемичности внешних форм выражения им удавалось создать образы незабываемой силы и выразительности.

В те годы складывались ведущие качества армянской советской скульптуры: простота и сдержанность при большой внутренней напряженности образа, строгость и логичность пластических переходов, склонность





287. С. Агаджанян. Портрет пожилой женщины. 1928





288. Г. Григорян. Портрет Степана Шаумяна. 1926



289. А. Бажбеук-Меликян. Портрет Лавинии в желтом. 1938

к большим объемам, а главное — содержательность каждой формы, ее насыщенность эмоциями, ее внутренняя оправданность.

Опыт 20-х и поиски 30-х годов привели армянских скульпторов к целому ряду интересных решений в области монументального жанра. К этому времени относятся созданный Сарксяном большой бюст писателя А. Ширванзаде, сооруженный С. Меркуровым в Ереване памятник Степану Шаумяну, памятник Степаняна Гукасу Гукасяну (илл. 291), цикл работ Урарту к ее проекту памятника поэту О. Туманяну.

В развитии армянской скульптуры 30-х годов значительное и своеобразное место принадлежит С. Меркурову. Хотя Меркуров и жил в Москве, он был тесно связан с Арменией и установил в Ереване ряд монументов, несомненно, оказавших влияние на развитие армянской монументальной скульптуры и завершивших ряд архитектурных ансамблей города. В 1940 году им был создан удачный монумент В. И. Ленину. Но лучший из ереванских монументов Меркурова — более ранний памятник Шаумяну (архитектор И. Жолтовский), полный вдохновенной героики. Высеченный из розового туфа, установленный перед вытянутой базальтовой стеной, памятник замыкал площадь имени Шаумяна.

Если меркуровский памятник Шаумяну был пронизан движением, пластически свободен, то памятник Гукасяну Степаняна, установленный в Ереване в 1934 году, продолжал традиции армянской монументальной скульптуры. С скромный по размеру, очень простой и строгий, этот памятник и по сей день остается одним из лучших монументов в республике. При всей обобщенности, образ Гукасяна, вожака комсомольцев Армении, погибшего во время знаменитого майского восстания в Ленинакане, полон неповторимого обаяния. Гукасян изображен твердо и уверенно шагающим. Идущий человек — старый мотив, но скульптору удалось внести в него новое — показать порыв к счастью веками угнетенного народа. В памятнике передана вера в победу тех идей, за которые погиб молодой коммунист.

К концу 30-х годов относится ряд скульптурных работ, связанных с празднованием юбилея эпоса «Давид Сасунский», в том числе модель памятника самому Давиду, работы возвратившегося из-за границы скульптора Е. Кочара.

Армянская графика делала свои первые шаги в тесном контакте с АрмКавРОСТА или АРМЕНТА. Боевой, оперативный характер работы в периодической прессе, создание плакатов и иллюстрированных изданий, карикатур, сатирических серий — все это направляло художников на изучение жизни, способствовало самой тесной связи с окружающей действительностью.

В области политического плаката и карикатуры пробовали себя и живописцы, и графики, и скульпторы, и даже архитекторы, в частности К. Алабян. В эти годы выдвинулся мастер сатирического рисунка М. Арутюнян. Его плакаты, а также работы для сатирического журнала «Кармир моцак» («Красный комар») остаются лучшими из того, что было сделано в Армении в этой области.





290. А. Коджоян. Расстрел коммунистов в Татеве. 1930





291. С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну в Ереване. 1934



С начала 30-х годов ведущее место в графике Армении занимает книжная иллюстрация. Именно в книжной иллюстрации наиболее полно раскрылось дарование А. Коджояна — основоположника армянской советской графики и ее крупнейшего мастера.

Потомок ахалцихских ювелиров, Коджоян принес в искусство графики безукоризненный вкус, неисчерпаемую фантазию в создании образов, декоративных форм, композиций, он принес мастерство и точность в отделке, свойственные армянским ремесленникам, в частности ювелирам, изделия которых издавна славились по всему миру. Великолепный знаток ремесла и искусства прошлого, Коджоян использовал в станковых графических листах и иллюстрациях формы и приемы армянской миниатюры и народного творчества.

В начале 20-х годов Коджоян создал несколько станковых графических работ («Ахалцихские женщины», «Армянский герольд», «Давид Сасунский»), отличающихся необычайной нарядностью, праздничностью. С особой силой эти черты проявились в великолепных иллюстрациях к сказке «Азаран блбул» («Тысячеголосый соловей», 1925, илл. 295). Здесь нашли отражение народная фантазия и тот жизнеутверждающий дух, которым пронизано народное творчество. Герой сказки, сумевший вопреки всем опасностям освободить из царского дворца Азаран блбула — птицу счастья, символизировал для Коджояна сам народ, добившийся наконец свободы.

Для творчества Коджояна характерен большой технический диапазон. Он владел не только акварелью, великолепным мастером которой был, но и различными видами гравюрных техник. В технике ксилографии выполнены Коджояном иллюстрации к «Книге пути» Е. Чаренца (начало 30-х годов), замечательные соответствием резкому и мужественному языку поэта-новатора. В технике офорта выполнены иллюстрации к поэме М. Горького «Девушка и смерть», получившие высокую оценку автора. С увлечением обращался Коджоян к забытым техникам, таким, например, как меццотинто («Портрет В. И. Ленина» и другие).

Высокий уровень оформительского искусства, проявившийся в работах Коджояна, не только иллюстрировавшего книгу, но и создававшего ее макет, нашел выражение в целой серии книг, объединенных одной темой. Это были различные издания «Давида Сасунского», выпущенные в свет в связи с юбилеем эпоса (1938). Среди них выделялись работы молодых тогда художников-графиков — А. Мамаджаняна и М. Абе-гяна. Особое место заняли иллюстрации Е. Кочара (илл. 296) к академическому изданию эпоса, вызвавшие немало споров. В них автор как бы имитировал старые каменные рельефы, формы средневекового армянского искусства.

Наряду с книжной иллюстрацией развивается и станковая графика. Наиболее выдающимся из мастеров станковой гравюры был А. Гарибян — автор ряда лирических городских пейзажей. Применяя в офорте то легкий штрих, то рваные от глубокого травления линии, разнообразные подцветки, «затяжки», Гарибян придавал своим пейзажам особую трепетность.

С начала 30-х годов много занимался линогравюрой Абе-гян. В его графических пейзажах, как и в живописных работах, есть особая ясность, ничем не ом-



292. А. Сарксян. Сурен Спандарян. 1927

раченное спокойствие, умело введенные неожиданные детали, проливающие свет на смысл композиции. Особенно хороша из ранних его линогравюр «Дорога в Норк» (илл. 297), с дикой лошадью, скачущей по широкому кольцу утопающей в садах дороги.

Основные завоевания армянской графики 20-х — 30-х годов — в богатстве образов, широте круга затронутых тем, которых армянская графика в прошлом не знала. В это время развивается также содружество художников-профессионалов с мастерами народного творчества, в частности в ковроделии (илл. 294).

Самым молодым из изобразительных искусств, начавших развиваться в Армении после революции, было искусство театральной декорации.

Оно возникло вместе с первым в Советской Армении театром — Театром армянской драмы. В оформлении первых спектаклей господствовал конструктивизм. Преследовалась цель — создать особый зрительный образ спектакля, по мнению авторов — современный, на самом деле — весьма схематический и условный.

Из состояния застоя театрально-декорационное искусство в Армении было выведено Г. Якуловым, оформившим в 1927 году в Ереване комедию Ширванза-





293. Г. Гурджян. Сооружение плотины Ширакского канала.  
1926





294. Ворсовый ковер. По рисунку А. Кешишяна. 1936





295. А. Коджоян. Иллюстрация к сказке С. Зорьяна «Азаран блбул». 1925



296. Е. Кочар. Иллюстрация к «Давиду Сасунскому». 1939

де «Кум Моргана». Путь выдумки и фантазии, максимального использования цвета, характерное для Якулова зрительно-эмоциональное раскрытие содержания драматического произведения, оказали большое влияние на армянских театральных художников.

Перелом в области театрального оформления падает на 30-е годы — годы борьбы за создание реалистического образа спектакля.

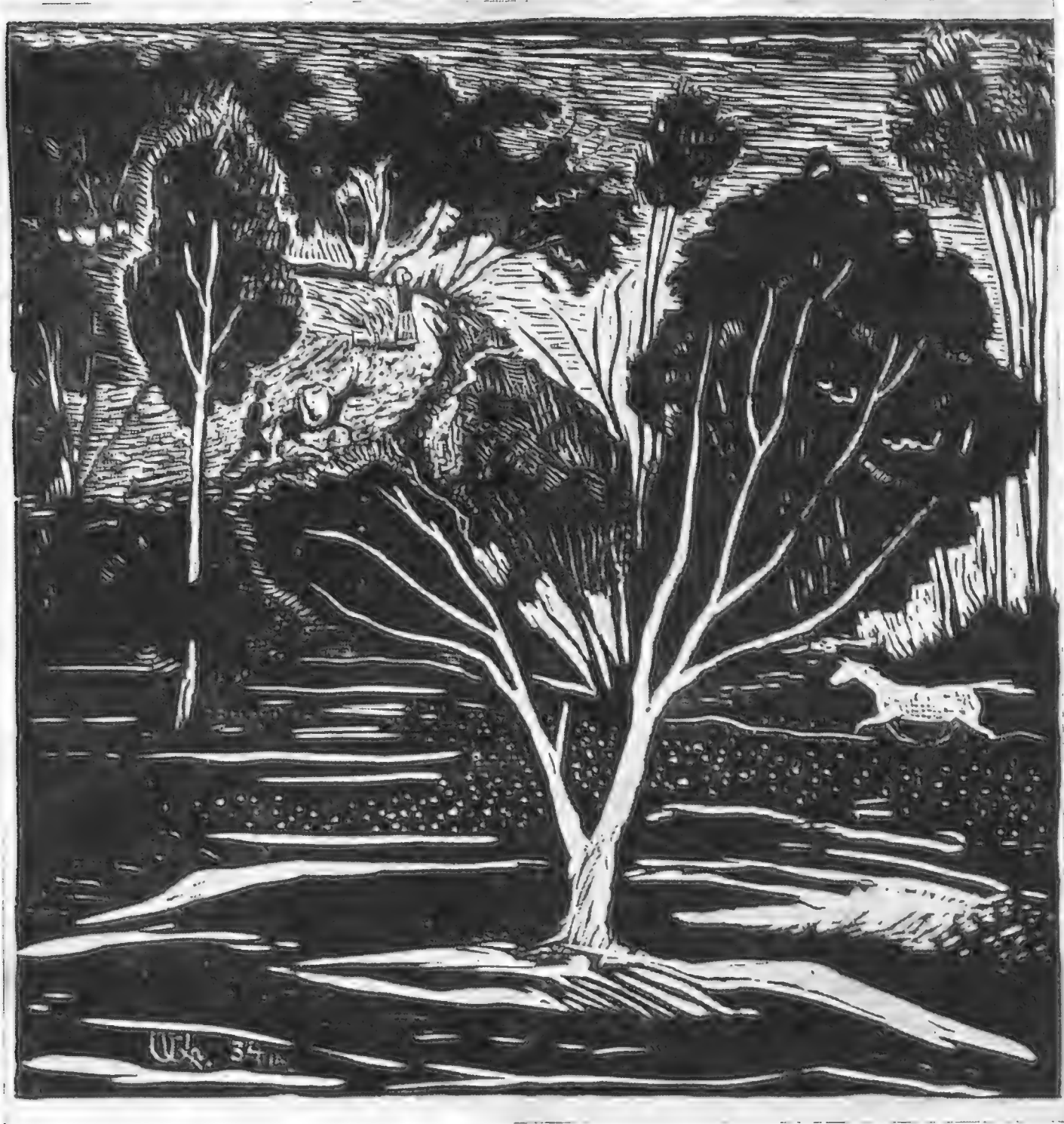
В начале 30-х годов появляются новые спектакли, такие, как «Свадьба Фигаро», оформленный М. Арутюняном, «Хатабала» в декорациях С. Тарьяна (илл. 299). В этих работах есть уже чувство единства живописного оформления со стилем драматургического произведения.

Одна из наиболее удачных работ, созданных в Армении в области театрального оформления, — эскизы к декорациям и костюмам оперы А. Спендиарова «Алмаст» (илл. 298), сделанные М. Сарьяном. Эта работа получила заслуженное признание на декаде армянской литературы и искусства в Москве в 1939 году. И в костюмах и особенно в общем оформлении сценического пространства художник придерживался форм декоративного убранства, присущих армянскому народному быту.

Эта работа Сарьяна, как и в 20-х годах работа Якулова для драматического театра, подвела итог целому этапу развития армянского театрально-декорационного искусства и определила образную систему, в которой оформление раскрывает смысл спектакля, придает действию приподнятость и выразительность.

В 20-е годы в Армении началось новое строительство. Интенсивно застраивался Ереван. Заводы и фабрики возводили и в других городах, в частности в Ленинкане. В эти же годы была механизирована разработка туфа — основного строительного материала Армении. Начало развитию энергетической базы промышленности было положено закладкой первой ереванской гидроэлектростанции на реке Раздан (1923). Далее последовало строительство более мощных электростанций Севан-Разданского каскада. Интенсивный рост населения городов и их реконструкция вызвали необходимость разработки генеральных планов. Среди градостроительных работ рассматриваемого периода значительное место занимает планировка Еревана, выполненная А. Таманяном. По замыслу зодчего, столица Советской Армении за 15 лет должна была превратиться в город-сад. На месте в основном одноэтажного города должны были вырасти кварталы с 2- и 3-этажными, а местами 4-этажными зданиями. Ереван был разбит на несколько районов-городков, подчиненных центральному административному району, расположенному вокруг площади В. И. Ленина. Наряду с транзитными магистралями проектировались улицы с движением транспорта местного значения и озелененные внутриквартальные улицы исключительно для пешеходов. Город опоясывался зеленым кольцом, связанным с центром радиальными улицами. В проекте были продолжены многовековые традиции строительства города, расположенного в естественном амфитеатре, раскрытом к Араратской равнине. Таманян спроектировал основные ансамбли с учетом взаимосвязи отдельных узлов застройки. Он





297. М. Абегян. Дорога в Норк. 1934

создал системы площадей с переходами — как бы анфилады архитектурных пространств (административный центр, театральная площадь, вузовский и музейный городки, Северный каскад и другие). Таманян был и планировщиком и архитектором-художником, мыслящим пространственными образами и крупными формами.

Разумеется, сейчас нельзя не отнестись критически к отдельным положениям генерального плана 1924 года, однако многие планировочные идеи, лежащие в его основе, выдержав испытание временем, были использованы при разработке последующих генеральных планов.

В середине 30-х годов возрастающий объем строительства в городах, связанный с созданием крупных промышленных предприятий, а также массовое строительство в селах вновь со всей остротой выдвинули проблему планировки населенных пунктов.

Она получила наиболее полное отражение в новом проекте планировки Еревана, составленном в Ленинградском отделении Гипрогора (профессор И. Малоземов, архитекторы Н. Заргарян, С. Кливицкий и другие) и утвержденном в 1939 году. Наличие значительной застройки, во многом закрепившей генеральный план 1924 года, а также жизненность заложенных в нем принципов предопределили сохранение основной схемы этого плана. Расширившаяся территория Еревана теперь включала пригороды Норк и Канакер. Помимо главного общественного центра — площади Ленина, были запроектированы районные центры.

Проект планировки Ленинакана (архитекторы М. Мазманиян, Г. Давтян, С. Карапетян, П. Манукян, Г. Мурза, 1940) также учитывал расширение города

и создание удобных связей с железнодорожным вокзалом, а также северной частью города, где находится крупный текстильный комбинат — основной промышленный комплекс Ленинакана.

Планировка третьего города Армении — Кировакана, выполненная в 1939 году Н. Заргаряном и А. Минасяном, отразила промышленный характер города, стремительно выросшего за годы пятилеток из дачного поселка в центр химической промышленности. Большая территория была отведена здесь для здравниц. Тогда же был разработан и генеральный план застройки древнего Эчмиадзина (архитектор С. Манукян при консультации профессора Л. Ильина) — центра, расположенного в Араратской равнине земледельческого района и средоточия ценнейших архитектурных памятников раннего средневековья (Эчмиадзинский кафедральный собор, церкви Рипсима, Гаяне, Шогакат, Звартноц). В проекте планировки Дилижана (архитектор Г. Исабекян) воплотились перспективы развития этого курорта с его исключительными природ-



298. М. Сарьян. Эскиз декорации к опере А. Спендиарова «Ал-маш». 1939



299. С. Тарьян. Эскиз декорации к пьесе Г. Сундукяна «Хата-бала». 1940





300. А. Таманян. Театр оперы и балета в Ереване. 1939

ными богатствами. Сложный рельеф, пышная растительность умело использованы здесь для сохранения живописного, свободного характера размещения и организации застройки. Большие планировочные работы были проведены в ряде сел и районных центров.

Как и во всех республиках, в Армении возникли новые типы общественных зданий, рожденные советской эпохой: культурно-бытовые, спортивные, оздоровительные. Коренные изменения претерпело и жилищное строительство. Началось формирование современного городского дома с использованием прогрессивных традиций армянского народного жилища. Уже в 30-х годах в Ереване, Ленинкане, Алаверди и других городах были построены многоэтажные жилые дома с благоустроенными квартирами. Успешно разрабатывались приемы образного решения этих зданий, основанные на художественном осмыслении их функциональных элементов (лоджий, балконов, лестниц). Таковы, например, жилые дома в Ереване — по проспекту Ленина (архитектор Н. Бунятян), по ул. Налбандяна (архитектор О. Маркарян), по улице Абовяна (архи-

тектор С. Сафарян), комплекс жилых домов в Ленинкане (архитектор Д. Числиев) и другие.

Процесс становления армянской советской архитектуры проходил в обстановке борьбы различных творческих направлений.

Молодые армянские архитекторы, примыкающие к Объединению пролетарских архитекторов, активной практической и теоретической деятельностью внесли заметный вклад в строительство первой половины 30-х годов.

Большое внимание уделялось в то время разработке рациональных и экономичных типов зданий, функциональным качествам сооружений (повышению удобств, улучшению санитарно-гигиенических условий), что приводило к созданию оригинальной планировки, как, например, в жилом доме по улице Пионерской в Ереване (архитекторы К. Алабян и М. Мазманиян) с «шахматным» расположением лоджий на фасаде, обогащающим его пластику.

Однако теоретические положения сторонников «пролетарской архитектуры» были во многом противоречивы. Здесь наряду с прогрессивными идеями, спо-





301. А. Таманян. Дом правительства Армянской ССР в Ереване. 1941

собствующими созданию полноценных сооружений, проповедовалось сугубо нигилистическое отношение к наследию.

Для армянской архитектуры вопрос о наследии имел особое значение. Органическое единство композиционного и конструктивного решений, лаконичность и выразительность архитектурного языка, высокий художественный уровень декоративного убранства, мастерское использование разнообразного естественного камня — творческое освоение этих традиционных принципов способствовало успешному развитию в Армении архитектуры социалистической эпохи. Начало было положено А. Таманяном. Среди множества его работ — три выдающихся сооружения. Наряду с проектом планировки Еревана они имеют большое принципиальное значение. Это — здание ЕрГЭС (1925), Театр оперы и балета (1939, *илл. 300*) и Дом правительства Армянской ССР в Ереване (1941, *илл. 301*).

Здания ЕрГЭС и Наркомзема (часть будущего Дома правительства) ясно наметили дальнейший путь развития армянской советской архитектуры.

Простые монументальные формы здания ЕрГЭС прекрасно гармонируют с суровым окружением скалистого ущелья реки Раздан. Связь с природой, ясность композиционной схемы, наконец, материал и фактура стен — все это определило высокую выразительность архитектуры этого сооружения.

В здании Дома правительства пространственная композиция, обусловленная внутренней планировкой здания и очертанием участка (пятиугольный квартал, примыкающий к овалу площади Ленина), обогащается угловыми возвышающимися объемами. Следуя классической схеме ордерного решения, Таманян, развивая традиции армянского зодчества, в то же время расчленил фасад не колоннами или пилястрами, а своеобразными архитектурно-скульптурными элементами





302. Р. Израелян. Винные подвалы треста «Арарат» в Ереване. 1938—1945

с богатой пластикой, которые, не нарушая цельности стены, не превращая ее в «заполнение», как бы сами органически вылепливаются из нее.

Созданное Таманяном грандиозное здание Театра оперы и балета отличается классической простотой объемной композиции и эпически величавым силуэтом, господствующим над северной частью города. В этом образе сочетается традиционное построение центральных зданий армянской архитектуры с современным функциональным содержанием. Соотношение масс, постепенно вырастающих из нижнего овального объема, завершающихся общей для двух залов сценической коробкой, гармония фасадных плоскостей, облицованных светлым гранитом, придают особую выразительность этому прекрасному зданию.

Путь, разработанный и осуществленный Таманяном, оказался для Армении наиболее плодотворным и перспективным.

Уже во второй половине 30-х годов в Ереване были построены такие здания, как Центральный универмаг

(архитекторы А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазманиян, О. Маркарян), Медицинский и Сельскохозяйственный институты (архитектор С. Сафарян), родильный дом (архитектор М. Григорян), республиканский стадион (архитектор К. Акопян) и ряд других, которые знаменуют качественные сдвиги в армянской архитектуре. Интерес представляет начатый строиться в эти годы большой комплекс винных подвалов треста «Арарат» (архитекторы Р. Израелян и Г. Кочар, инженер А. Мартиросян, *илл.* 302), ставший затем компонентом грандиозного ансамбля вокруг моста «Ахтанак» («Победа»).

Архитекторы начинают широко пользоваться неисчерпаемым богатством естественных камней Армении, выявляя и заставляя «работать» их пластические и живописные свойства. Не все равноценно в сооружениях этого периода. Кое-где заметны черты упрощения в объемном решении, недостаточная пластичность форм и деталей, но эти работы ценны как вехи на пути к овладению мастерством.



# ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Установление Советской власти и образование 25 февраля 1921 года Грузинской Советской Социалистической Республики вместе с коренным переломом в социальной и культурной жизни Грузии повлекло за собой выдвижение новых проблем и в ее искусстве. Только после Октябрьской революции, принесшей народам социальное и национальное освобождение, создается почва для подлинного расцвета грузинского искусства.

Изобразительное искусство в Грузии к этому времени представляло довольно сложную картину. С одной стороны, мастера старшего поколения, получившие в основном образование в России и связанные с художественными традициями передвижников, продолжают развивать эти традиции, а с другой стороны, начинает выступать только что сформировавшаяся молодежь, которая в поисках национальной формы обращается к древнегрузинскому искусству, с целью обострения художественной выразительности прибегает к стилизации, подчеркиванию декоративного начала, а также проявляет большой интерес к новым течениям западноевропейской живописи. В Грузии наблюдается увлечение «новаторскими» исканиями «левого» направления; не получив, однако, здесь широкого распространения, они отразились лишь в единичных примерах.

В первые же годы Советской власти вопросы искусства приобрели в Грузии общенародное значение. Перед художниками встала задача активного участия в общественной жизни, на первый план выдвинулись агитационные формы искусства, в особенности плакат. Агитбригады художников выезжают в сельские районы; там на местном материале создают плакаты, панно. Ведется работа в частях Красной Армии (оформление призывных пунктов, специальные выставки). В 20-е годы проводится национализация крупных художественных коллекций, развивается музейное строительство, принимаются меры по охране памятников старины. Начинает осуществляться ленинский план монументальной пропаганды. Отображение советской действительности, поиски адекватных новому содержанию средств выражения становятся главной задачей художников.

Решение поставленных временем проблем требовало особого внимания к подготовке творческих кадров. Назрела необходимость открытия специального высшего учебного заведения. Почва для этого была подготовлена деятельностью художественной школы, существовавшей при Кавказском обществе поощрения изящных искусств. В мае 1922 года в Тбилиси основывается Академия художеств с факультетами живописи, графики, скульптуры, архитектуры, позже — керамики. Первыми преподавателями академии были известные мастера-реалисты: Г. Габашвили, Я. Николадзе, И. Шарлемань, Е. Лансере. Переходят в академию и преподававшие в Школе живописи и скульптуры О. Шмерлинг, Г. Гриневский, Е. Татевосян, Б. Фогель. Тбилисская Академия художеств становится очагом реалистического искусства, центром формирования национальных творческих кадров. Общая направленность ее деятельности противостояла «левому» исканиям в грузинском искусстве того времени. В подготовке молодых художников положительную роль сыграла также существовавшая в 1922—1929 годах студия М. Тоидзе, где, кроме него, преподавали А. Цимакуридзе, А. Бажбеук-Меликян, И. Тоидзе.

В 1922 году возобновило свою деятельность Общество грузинских художников. Оно не имело четкой направленности, но, организационно объединив мастеров изобразительного искусства, сыграло определенную роль в консолидации художественных сил республики. Обществу принадлежала инициатива устройства в 20-х годах ряда выставок<sup>70</sup>.

Положительной для развития грузинского искусства была работа в республике художников других национальностей, связанных творческой деятельностью с Грузией. Выступления членов общества армянских художников «Айартун» со своими произведениями на выставках работ грузинских мастеров и армянских художников, живущих в Тбилиси, на первых художественных выставках в Ереване свидетельствовали о существовании уже в эти годы тесных связей между художниками Закавказья.

К концу 20-х годов из Общества грузинских художников выделилась Ассоциация революционных художников Грузии (САРМА, 1929—1932). Стараясь приоб-



щить к изобразительному искусству широкие массы, ассоциация устраивала передвижные выставки. Выставки САРМА, а также ее декларация свидетельствовали об обращении художников к современной тематике, но, с другой стороны, выявили недооценку ими необходимости повышения мастерства и изучения классического наследия. Таким образом, САРМА открывала доступ на выставки малохудожественным, а также формалистическим произведениям.

За современную тематику боролось и другое объединение — РЕВМАС (Ассоциация художников революции, 1929—1931), в основном ориентировавшееся на АХР. Но внутренние противоречия и уход ряда художников в САРМА привели РЕВМАС очень скоро к распаду.

После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» вместо ранее существовавших в Грузии

различных художественных группировок был создан единый творческий Союз советских художников Грузии.

Созванный в 1933 году Первый съезд художников Грузинской ССР заострил внимание на вопросах профессионального мастерства и задачах искусства социалистического реализма.

К 30-м годам творческая деятельность в области изобразительного искусства в Грузии получает более широкий размах. Ряды грузинских художников пополняются новыми силами, в основном выпускниками Тбилисской Академии художеств. Организация выставок приобретает систематический и планомерный характер<sup>71</sup>. Наряду с персональными и ежегодными республиканскими выставками в Грузии устраиваются специальные тематические выставки («Первая пятилетка в изобразительном искусстве», 1933; «Орденосная Грузия в пейзажной живописи», 1937 и другие).



303. Е. Ахвледзани. Старый Тбилиси. 1925



В 1936 году была организована большая выставка произведений на историко-революционные темы. Позже, в связи с декадой грузинского искусства, она демонстрировалась в Москве. Положительным было широкое обращение грузинских художников к событиям революционного прошлого, к новым, неразработанным до этого темам, связанным с революционным движением в Закавказье и Грузии. Но в общем характере выставки дали себя знать и отрицательные тенденции, обусловленные некоторыми ошибками в понимании исторического процесса.

Широкое участие принимали грузинские художники во всесоюзных художественных выставках («15 лет РККА», «Индустрия социализма», «20 лет ВЛКСМ»).

Большое значение в творческом осмыслении национального культурного наследия имели юбилеи исторических деятелей, писателей. Крупным событием в художественной жизни Грузии явилось отмеченное всеми народами СССР в 1937 году 750-летие поэмы «Витязь в тигровой шкуре» великого грузинского поэта Шота Руставели. Художники участвовали в конкурсе на памятник Руставели, создали его портреты, интересные, разнообразные по решению серии иллюстраций к его бессмертному творению.

Специальные художественные выставки были посвящены юбилеям Ильи Чавчавадзе, Александра Пушкина, Акакия Церетели.

Республиканская выставка 1941 года «Двадцать лет Советской Грузии» подвела итоги работы за два десятилетия, продемонстрировала большие успехи, достигнутые в искусстве портрета и пейзажа, а также в овладении грузинскими мастерами современной и историко-революционной тематикой.

В решение проблем, сразу же вставших перед грузинской советской живописью, включаются мастера разных поколений. Старейший живописец Гуго Габашивили, отдавая свои силы главным образом педагогической работе, не прекращает и творческой деятельности. Явления новой жизни нашли отражение в его последнем полотне, которое он, к сожалению, не успел закончить («Праздник урожая»).

Важную роль в становлении грузинской советской живописи сыграл Мосе Тоидзе и как художник, неутомимо боровшийся за утверждение советской тематики, и как наставник молодого поколения в организованной им студии. В творчестве этого живописца, встретившего Советскую власть зрелым мастером, исходившим в основном из искусства передвижников, главной становится тема труда («Работа в цехе», «Даешь индустрию», «Кузнецы»), обращается он и к изображению исторических событий («Революция», «На похоронах Цулукидзе» и другие).

Темы новой жизни входят в творчество В. Сидамон-Эристава. Художественное образование он получил сначала в Тбилиси (учился у А. Мревлишвили и Б. Фогеля), а затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Со временем Сидамон-Эристави отказывается от театральной эффектности и тщательной отделки деталей, характерных для его ранних произведений, и если на первых порах у него, например, в картине «Под барским ярмом» (1923) еще заметно некоторое несо-



304. Л. Гудиашвили. Портрет Нико Пиросмани. 1928

ответствие между содержанием и манерой исполнения (спокойный, повествовательный тон и светлый жизнерадостный колорит в произведении, изображающем социальную драму), то уже в полотне «Восстание гурийских крестьян» (1925) общая динамика композиции, организующая многофигурные группы в одно целое, отвечает характеру произведения, сути того, что изображено. В более поздних работах Эристава «Красноармейцы в колхозе» (1932), «Индустриальный пейзаж Баку» (1935), «Колхозные скачки» (1941) удары кисти становятся сильнее, рисунок свободнее. Картина «Колхозные скачки» со стремительно несущимися всадниками, звучными тонами изумрудных полей, сине-зеленых гор и такими маленькими, но яркими акцентами, как рубашонки детворы, особенно привлекает оптимизмом, искренностью отклика художника на окружающую жизнь.

Активное участие в развитии искусства Советской Грузии принимают преподаватели Тбилисской Академии художеств.

Е. Лансере, с 1920 года надолго обосновавшийся в Грузии, преподает в академии живопись, много работает над монументальными произведениями, посвященными историческим событиям в Закавказье и явлениям новой, социалистической действительности. Это роспись плафона агитпункта тбилисского вокзала





305. А. Цимакуридзе. Начало Боржомского ущелья. 1936





306. Д. Какабадзе. Имеретинский пейзаж. 1934

(1921), оформление комнат ЗакЦИК (1923), роспись павильона «Заря Востока» на Закавказской сельскохозяйственной выставке (1926), панно «Здравоохранение» (1927), роспись лестницы в Музее Грузии в Тбилиси (сохранилась одна из композиций — «Выступление батумского пролетариата», 1933). Работы Лансере были в числе первых значительных произведений советской монументальной живописи.

В результате поездок в 20-х годах в Давид-Гареджа, Турцию, Шио-Мгвиме, Дагестан, Зангезур, Земо-Сванети Лансере создает целую серию зарисовок и этюдов исторических памятников, пейзажей, типов населения. Они отличаются строгостью композиции, легкостью и точностью рисунка, богатством красочных нюансов. В этих работах особенно выявилась тонкая наблюдательность художника. Без нарочитых эффектов, просто, но выразительно раскрывает он специфику изображенных мест.

Давид-Гареджийские горные хребты в набросках Лансере выступают в неожиданной смене красочных отношений: от желто-оранжевых планов с голубовато-розоватой далью днем, до пылающих пурпуром в

лучах заходящего солнца горных хребтов и фиолетовых теней. В серии «Зангезур» художник изображает глыбы скал, туманные в дождливые дни и ослепительно-яркие в солнечном свете. В 1934 году Лансере переехал в Москву, но не порывал связи с Грузией, и к юбилею Шота Руставели создал серию этюдов, запечатлев в них памятники архитектуры той эпохи.

Б. Фогель (жил в Грузии с 1902 по 1934 год) от декоративной яркости ранних полотен с экзотическими уголками старого города переходит к более строгой красочной гамме в произведениях, посвященных новому Тбилиси и социалистическому строительству — «Главная плотина ЗАГЭС», «Общий вид на плотину ЗАГЭС» (1926), «Дом трамвайщиков» (1927), — но по-прежнему сохраняет любовь к обобщенным формам.

Егише Татевосян за годы работы в Тбилиси внес свой вклад в развитие грузинского искусства, особенно в области пейзажной живописи и портрета. В его пейзажах впечатляет яркая синева воды и изумруд зелени. Эти цвета художник дает в различных нюансах. В портретах проявляется умение Татевосяна схватить и передать психологически характерное.



Творчество этих мастеров — преподавателей Тбилисской Академии художеств — свидетельствует о последовательном развитии академией реалистических традиций.

Стилизаторство и «новаторские» поиски коснулись некоторых молодых художников Грузии. Влиянием кубизма отмечены доакадемические работы И. Габашвили; стилизацией под старых мастеров — ранние картины И. Тоидзе; нарочитой экспрессивностью отличались первые работы У. Джапаридзе; И. Гамрекели, позже отошедший от станковой живописи и целиком посвятивший себя театрально-декорационному искусству, пробовал писать в подражание кубистам.

Уже в первые десятилетия развития советской живописи ясно обрисовывается творческая индивидуальность отдельных художников, работающих в таких жанрах, как пейзаж, портрет, тематическая картина.



307. К. Магалашвили. Портрет Я. Николадзе. 1922

В области портретного жанра работали начавшие выступать еще до революции Г. Месхи и А. Бажбеук-Меликян.

Бажбеук-Меликяна особенно привлекает, как это можно заметить в портретах и в групповых композициях, красота женских образов. Учился он в Петербургской Академии художеств, в 1922—1929 годах преподавал в студии М. Тоидзе, а в 1929—1938 — в Тбилисской Академии художеств. В первое время Бажбеук-Меликян в своей манере письма исходил из живописи старых мастеров, что сказывалось и в склонности к темному колориту и в тщательном нанесении лессировок на основной красочный слой («Портрет художницы Назели Терян», 1929). В его портретах и цирковых сценах скульптурно выступающие из глубины темного фона фигуры и лица как бы мягко светятся изнутри. С годами у художника появляется тенденция к более свободной манере письма: живопись становится сочной, насыщенной красочными нюансами («Лавиния в желтом», 1938). Лепка форм подчеркивается выразительной передачей фактуры тела («Ортачала. Акробатка», «Дворик на Песках», торсы).

Художником, целиком посвятившим свое творчество пейзажу Грузии, был А. Цимакуридзе. Учился он в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, под руководством А. Васнецова. К 1926 году относится первая значительная серия Цимакуридзе «Старый и новый Тбилиси». В 30-е годы окончательно складывается творческое лицо этого мастера реалистического пейзажа. В его жизнерадостных, эпических по характеру работах, посвященных родному селу Квишхети, лесистым ущельям — «Начало Боржомского ущелья» (илл. 305), «Домик на косогоре», — тектоничность и ясная пространственность композиции сочетаются с насыщенностью красочной гаммы и широкой, свободной манерой письма пастозным мазком.

Во второй половине 20-х годов из Парижа возвращаются учившиеся и работавшие там грузинские художники — Д. Какабадзе, Е. Ахвледиани, Л. Гудиашвили и К. Магалашвили. Если Ахвледиани и Магалашвили творчески определились в основном в 20-е годы, то Гудиашвили и Какабадзе еще до революции были сложившимися художниками.

Давид Какабадзе художественную подготовку получил в Петербурге в мастерской Л. Дмитриева-Кавказского. С первых выступлений Какабадзе лейтмотивом его творчества становится имеретинский пейзаж. В полотнах, посвященных Имеретии (серия 1918—1919 и серия 1932—1934 годов), громоздящиеся в бесконечном чередовании планы горы почти не оставляют места для неба; декоративность, подчеркнутая четкость рисунка, локальность красочных пятен «лоскутиков» полей метко характеризуют особенности обозреваемого с высоты имеретинского пейзажа (илл. 306).

В Париже (1921—1928) Какабадзе увлекался созданием абстрактных композиций — конструкций из дерева, стекла и других материалов и писал декоративные живописные панно. Одновременно художник делал меткие, выразительные зарисовки уголков города и красочные, лаконичные по композиции акварели («Бретань», 1921). С приездом в Грузию Какабадзе настойчиво вводит в пейзаж индустриальные мотивы. В серии пейзажей «РионГЭС» (1932—1933) в центре внимания оказываются мощные трубы, здания электро-





308. А. Кутателадзе. Серго Орджоникидзе ведет в бой кабардино-балкарских партизан. Начало 1930-х годов

станции, сеть проводов, плотина. Реальность изображения сочетается здесь, как и в видах родной художнику Имеретии, со своеобразно-декоративной манерой исполнения — ясностью контуров, выразительным сопоставлением звучных пятен двух-трех основных красок (часто это различные оттенки темно-зеленого и малинового). Неизменным стремлением художника было как бы «прощупать» строение вещи, подчеркнуть ее осязаемые границы. Особенности цветового и линейного строя картин Какабадзе в своих истоках связаны с древнегрузинской живописью. Не случайно большая работа была проделана Какабадзе по изучению грузинской орнаментики. Многообразие одаренный, он работал как художник в театре, принимал участие в открытии стереокино.

Неповторимым поэтическим видением пейзажа характеризуется творчество Елены Ахвледиани — художника яркой индивидуальности. Училась она у Н. Склифосовского, некоторое время занималась в Тбилисской Академии художеств у Г. Габашвили, а затем уехала на несколько лет в Италию и Францию. Ахвледиани пишет виды родной Грузии («Старый Тбилиси», 1925, илл. 303), фиксирует уголки Парижа («Рабочий поселок в Париже», 1927). Колорит произведений тех лет —

красно- или коричневато-золотистый с густым зеленым — стилизованный рисунок, декоративность обобщенных форм придавали им романтический характер, были ли это быстро схваченные городские виды или эпически раскрытая красота и своеобразие горного пейзажа. В дальнейшем, в 30-е годы, оставаясь верной романтическим настроениям, что особенно заметно в полотне «Вид Сигнахи», художница в ряде случаев пишет пейзажи, в которых формы трактуются более живописно, мягкие переходы тонов в легкой воздушной перспективе дают ощущение дали: «Абастумани», «Цители-Калаки», «Перед грозой», «Уголок Гагры», «Сухуми — старая крепость».

Ладо Гудиашвили первоначальное образование получил в Школе живописи и скульптуры при Кавказском обществе поощрения изящных искусств. Большую роль в формировании этого мастера сыграло изучение им богатого наследия древнегрузинской живописи и копирование грузинских фресок. В 1919 году художник уехал в Париж, где в течение года учился в Академии Ронсона. Произведения Гудиашвили привлекали внимание французской прессы, раскупались для музеев, коллекционерами. Они свидетельствуют о природной склонности Гудиашвили к декоративности, о влиянии





309. У. Джапаридзе. Горная Тушетия. 1935

на художника грузинской фрески. Стилизованные, решенные в линейно-динамичных формах, картины из жизни старого Тбилиси интересны меткой и выразительной характеристикой колоритных бытовых сцен. Эта же динамичность линий и экспрессия красок служат у Гудиашвили средством психологической характеристики при создании портретов. В портрете Нико Пиросмани (1928, *илл. 304*) именно лаконичность рисунка, простота и строгость красок (черное, коричневое, синее) позволили передать неповторимо особенное сочетание трагического и наивно-непритязательного в образе замечательного грузинского художника-самоучки. Гудиашвили иногда прибегает к утрировке форм для подчеркивания социальной драмы («Обездоленная», 1930). Эти тенденции и приемы, навеянные экспрессионистическим искусством Запада, оказываются в некотором конфликте с темой социалистического труда, к которой Гудиашвили обращается по возвращении на родину в 1926 году («Стрижка овец», 1928; «Старое и новое», 1932; «Андезит», 1937).

Более же всего характерно для этого художника увлечение национальным прошлым. Он пишет традиционные празднества, сцены из легенд, любит изображать человеческое тело в сложных движениях («Вихрь», 1937). Убедительно переданное одним рос-

черком контурного рисунка, оно приобретает еще большую выразительность благодаря сочности фактуры. Мастер линии не только в графических произведениях, о которых будет сказано ниже, но и в живописных полотнах, Гудиашвили притом и очень своеобразный колорист. Его излюбленная палитра в 30-е годы — мерцающие, густо звучащие темные тона и акварельная гамма розовых и палевых оттенков.

Кетевана Магалашвили исключительно предана жанру портрета. Она училась в Тбилиси, в Школе живописи и скульптуры, а затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1923 году Наркомпрос Грузии послал художницу в Париж, где она занималась в Академии Колорози. С первых же работ Магалашвили определилась как мастер реалистического, психологического портрета. Ранние ее произведения, например портрет Я. Николадзе (*илл. 307*), исполнены с налетом романтики. Некоторые из них написаны в легкой этюдной манере (портрет Е. Ахвледiani). С годами художница отходит от прозрачного однослойного письма, формы на ее полотнах лепятся более объемно и живописно, более углубленной становится характеристика модели (портреты И. Хечинашвили, 1938; В. Анджапаридзе, 1940).

К 30-м годам в творческую жизнь активно включается поколение грузинских художников, в основном получивших образование в Тбилисской Академии художеств. В их творчестве большое место занимает современная тематика. С развитием социалистического строительства появляется индустриальный пейзаж, создаются картины из колхозной жизни, получает отражение специфическая для Грузии тема труда на субтропических и чайных плантациях. Электрификация страны подсказывает И. Тоидзе замысел его картины «Лампочка Ильича» (несколько вариантов на протяжении 1927—1935 годов). Новому в жизни деревни посвящены картины А. Гиголашвили («Счастливая семья»), Ш. Макашвили («Осень») и другие.

К событиям революционного прошлого обращаются как художники старшего поколения — М. Тоидзе, В. Сидамон-Эристави, И. Вепхвадзе, В. Кротков, так и молодежь — С. Надарейшвили, А. Гиголашвили, К. Хуцишвили, П. Блеткин и другие. В творчестве А. Кутателадзе и У. Джапаридзе эта тематика стала определяющей.

Аполлон Кутателадзе учился в Тбилисской Академии художеств в классе Г. Габашвили. Его особенно привлекали многофигурные батальные сцены; ряд полотен, созданных Кутателадзе в 1933—1939 годы, — «Серго Орджоникидзе ведет в бой кабардино-балкарских партизан» (*илл. 308*), «Бой под Бозоргино» и другие — передают эпизоды гражданской войны на Северном Кавказе, участником которой был сам художник. Во многих работах Кутателадзе обращается к революционному движению в Грузии. Люди в его картинах, охваченные единым порывом, исполнены героического пафоса. Но часто полотна этого живописца остаются по выполнению эскизными.

Уча Джапаридзе окончил Тбилисскую Академию художеств в 1930 году, занимаясь там у Лансере и Гудиашвили. От своих первых исторических композиций

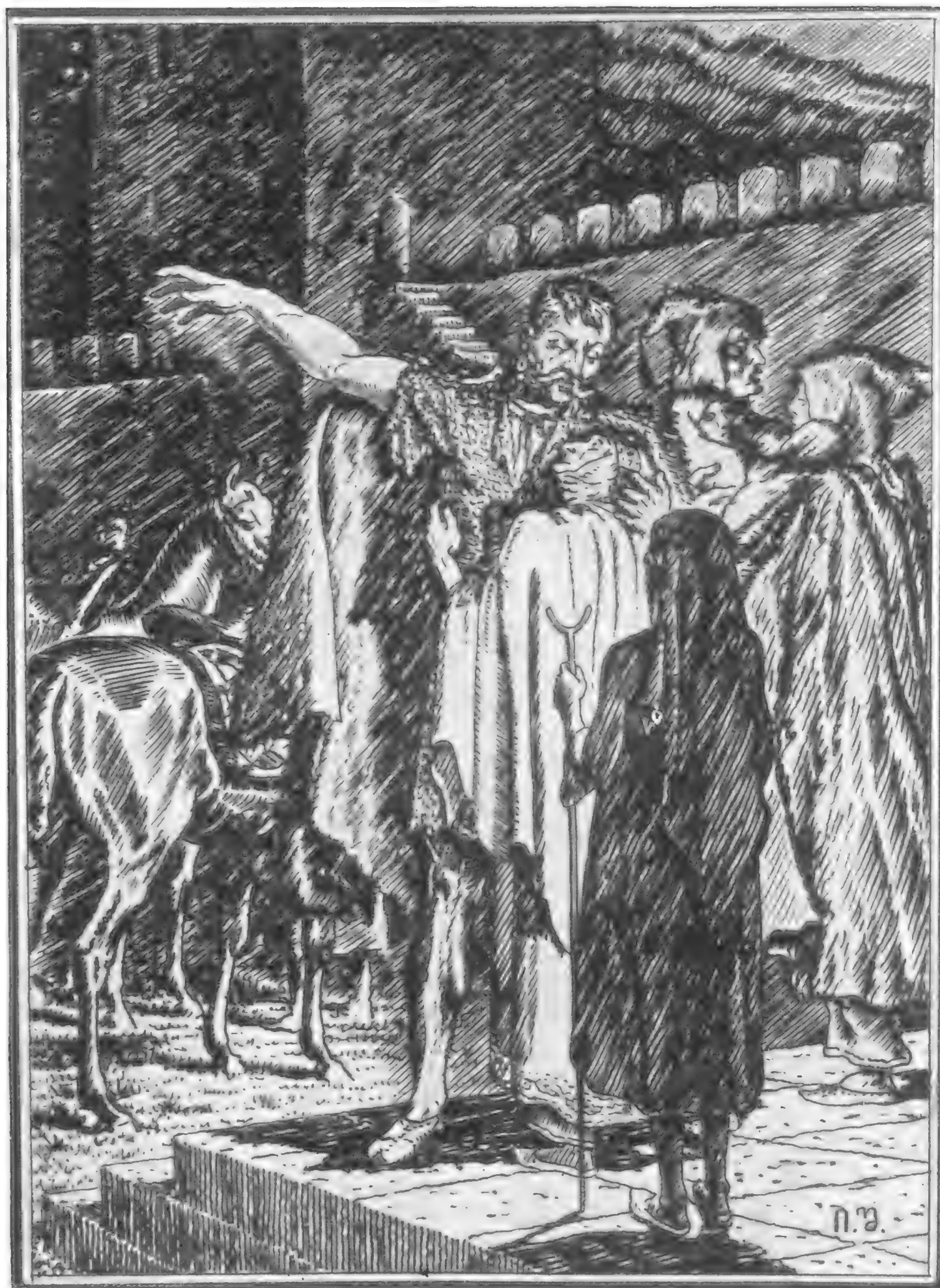






(«Апрельская конференция 1917 года» и других) до большого полотна «Первомайская демонстрация в Тбилиси в 1902 году»<sup>72</sup> художник прошел немалый путь. Последнее произведение явилось интересным примером решения проблем монументального искусства на данном этапе развития грузинской советской живописи. В нем передано с силой реалистического обобщения конкретное историческое событие. Построение композиции, движение каждой фигуры, экспрессия жестов и лиц подчинены динамике общего действия. При этом привлекает к себе внимание и живая индивидуальная характеристика действующих лиц.

Исполненные маслом, темперой, гуашью, смешанной техникой, жанровые композиции Джапаридзе, где с любовью показаны уголки родной природы, образы грузинских крестьян — «Горная Тушетия» (илл. 309), «Спутники», «Друзья юности» (илл. 310), представляют другую сторону творчества художника — его лирико-романтические тенденции. В многочисленных портретах писателей, актеров, близких художнику людей обычно и композиция и колорит соответствуют интимному их характеру (портрет жены, портрет актера Ушанги Чхеидзе, оба 1941 года).



311. И. Шарлемань. Иллюстрация к «Георгию Саакадзе» В. Барнова. 1939

П. Блеткин в 30-е годы создает сюжетные композиции, пишет много портретов. Выполненные энергичными, свободными мазками, его полотна привлекают внимание решением живописных задач. В портретах нейтральные фоны и освещение умело используются для того, чтобы выделить лицо портретируемого (портрет В. Петровой, «Красногвардеец»). Господствующий в его ранних картинах золотистый колорит затем сменяется более разнообразной красочной гаммой («Карнавал в Тбилиси», 1936).

Серия полотен К. Санадзе, посвященная Аджарии («И Гулико сняла чадру», 1933; «Аджарская невеста», 1933; «Новая и старая Аджария», 1935), объединена общим темно-зеленоватым колоритом и условным золотистым освещением. На фоне специфического пейзажа Западной Грузии с ровными рядами чайных кустов крупным планом выступают подчеркнуто-фронтальные, несколько огрубленные в рисунке фигуры. С годами черты стилизации и упрощения уступают место в творчестве Санадзе тщательной работе над натурой; контрастная светотень заменяется мягкой моделировкой, красочная гамма становится светлее, картина наполняется воздухом («Портрет Терезы», «Девушка в черном», обе 1941 года).

В области пейзажа работал Ш. Мамаладзе. В небольших лиричных этюдах и картинах художник стремился запечатлеть пейзаж Грузии в разное время года и в условиях различного в течение дня освещения: «Осень», «Карталинский пейзаж», серия пейзажей «Колхида».

Теме труда, преобразованию природы человеком посвящает свои пейзажи «Плантации рами в Носири», «Новая Колхида» К. Гзелишвили.

Формирование грузинской графики как самостоятельного вида искусства относится к советскому времени. В годы революции в графике на первый план выдвигается агитационный плакат. В Тбилиси была создана мастерская ГрузКавРОСТА, в которой над созданием плакатов работали А. Кутателадзе, С. Надарейшвили, И. Тоидзе, А. Любимов, Н. Кочергин и другие.

В дальнейшем в развитии графики решающую роль сыграл графический факультет Тбилисской Академии художеств, которым руководили Шарлемань и Лансере.

Книжная и журнальная графика в 20-е годы находится еще в процессе становления. В журналах «Тартарози», «Дроша», «Театри да Цховреба», «Пламя» с социальными и бытовыми карикатурами выступают С. Надарейшвили и Г. Мариаши, публикуют рисунки, отражающие жизнь Советской Грузии, В. Кротков, Д. Кутателадзе, У. Джапаридзе. В книжной графике больше внимания уделялось иллюстрированию детской литературы. Работа художников О. Шмерлинга, В. Сидамон-Эристава, Ш. Дзнеладзе, С. Надарейшвили, А. Кутателадзе сразу определила реалистическую направленность этого искусства. Но технический уровень изданий стоял еще не на должной высоте.

В 20-е же годы было положено начало иллюстрированию классиков грузинской литературы: группа художников — М. Тоидзе, И. Тоидзе, И. Шарлемань, Е. Лансере, А. Кутателадзе, Ш. Мамаладзе и другие



выполняют иллюстрации к сборнику произведений Э. Ниношвили, заостряя внимание на основных моментах повествования.

Оформление и иллюстрирование книг приобретают систематический характер только с 30-х годов. Значительно улучшается и техническое качество изданий. Этапное значение в этом направлении имела работа художников в связи с юбилеем Шота Руставели, когда вышло в свет несколько богато оформленных и иллюстрированных изданий его поэмы.

В этот же период сильно расширяется диапазон графики, развивается графика станковая, в том числе различные виды гравюры. Ясно вырисовывается творческая индивидуальность отдельных художников, посвятивших себя этой области искусства.

Значительный вклад в развитие графики в Грузии внес Шарлемань, художник, тонко чувствующий ее специфику, обладающий большой графической культурой. Много путешествуя, он создал рисунки, живо передающие этнографические типы, характерные черты быта, народную утварь, природу различных районов республики. Важное место в творчестве Шарлеманя занимает книжная графика. Художником были иллюстрированы произведения классиков грузинской литературы — «Арсен Марабдели» М. Джавахишвили (1934), «Георгий Саакадзе» В. Барнова (1939, *илл. 311*). Ясность и четкость композиционного решения сочетаются в иллюстрациях Шарлеманя с точным рисунком деталей, выполненных с глубоким знанием исторического материала. В некоторых графических работах — рисунок Государственного герба Грузинской ССР, выполненный совместно с Лансере, поздравительные адреса в Институт Пастера и Неаполитанский университет и другие — он использует богатый декор древних грузинских рукописей.

Художником яркой творческой индивидуальности является С. Кобуладзе. Уже в ранних работах — фронτισписы к трагедиям Шекспира («Ричард III», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», 1934—1935) — выявилось тяготение художника к воплощению сильных человеческих характеров и мастерское владение рисунком. Иллюстрации к «Витязю в тигровой шкуре», их героический пафос, обобщенная трактовка и монументализация форм передают возвышенный дух поэмы Шота Руставели (*илл. 313*). Героико-эпический стиль отличает также иллюстрации Кобуладзе к «Слову о полку Игореве» (*илл. 314*): выразительная сила как бы кованых из металла фигур достигается особенностью чеканного и четкого рисунка.

Монументально-декоративный характер композиции, пластичность, осязаемость данных крупным планом фигур определяют своеобразие графических произведений Т. Абакелия. Занимаясь в Тбилисской Академии художеств скульптурой (1923—1929), она большое внимание уделяла и графике. В ее гуашах «Сбор мандарин» (1932), «Сбор винограда», «Осень в Имеретии» (1937, *илл. 312*), решенных в приглушенной гамме красно-коричневого, золотистого и синего, мощные, изображенные в сложных ракурсах фигуры людей с корзинами, наполненными фруктами, олицетворяют изобилие природы. Книжные иллюстрации (к «Витязю в тигровой шкуре», 1937; «Давиду Сасунскому», 1939) Абакелия решает в манере, свойственной ее станковой графике.



312. Т. Абакелия. Осень в Имеретии. 1937

Большое место занимает графика в творчестве И. Тоидзе, создавшего в первые годы после революции целый ряд агитационных плакатов. Динамичность композиции, ясность и четкость рисунка в его плакатах отвечают специфике этого вида искусства. В 1937 году Тоидзе исполнил серию иллюстраций к поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре», отличающихся излишней повествовательностью и внешней красотой образов.

Иллюстрируя произведения писателей далекого прошлого и стремясь воссоздать стиль древних эпох, грузинские художники в ряде случаев обращались к миниатюрам средневековых рукописей.

В изысканной линейной манере выполнены иллюстрации Л. Гудиашвили к поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (1934) и к «Мудрости лжи» Сулхан-Саба Орбелиани (1939, *илл. 315*). По своему линейно-декоративному характеру они перекликаются с более ранними рисунками художника («Восточное трио», 1926; «Первые поселенцы Тбилиси»).

В стиле древних миниатюр решены и иллюстрации С. Маисашвили к «Мудрости лжи» (1934) и И. Габашвили к «Шах-наме» Фирдоуси (1935, юбилейное издание). Плоскостность и декоративное сопоставление



красочных пятен — особенности, отличающие оба цикла, но при этом ясно ощущается индивидуальность почерка каждого художника.

Для станковых графических работ Маисашвили — выполненных гуашью и акварелью пейзажей, жанровых сценок из быта старого Тбилиси, серии «Советская Грузия» — характерны небольшой формат, детальная прорисовка миниатюрных фигур и предметов.

С именем И. Габашвили тесно связано развитие грузинской детской иллюстрации. Без излишней детализации, посредством выразительного по силуэту цветового пятна создает он доходчивые и рассчитанные на детское восприятие иллюстрации (к сказке «Филин» П. Чанишвили, 1934; народной сказке «Блоха и муравей», 1935; «Четырем сказкам» Р. Коркия). В них художник передает национальный колорит, народность грузинской сказки, изображая животных и птиц — персонажей этих произведений — с характерным для грузинского фольклора юмором, подчеркивая детали национального быта.

К иллюстрированию детской литературы обращаются художники С. Надарейшвили, Н. Браилашвили и другие. Е. Ахвледиани выполняет иллюстрации к гру-

зинским изданиям «Приключений Тома Сойера» Марка Твена (1935), «Дон Кихота» Сервантеса (1938).

Забота о том, чтобы грузинская книга обрела свое лицо, стремление осмыслить книгу как единый художественный организм — таково направление деятельности Л. Григолиа. Творчески используя приемы украшения и орнаментику древнегрузинской рукописной книги, переводя их на язык печатной графики, художник создает совершенно новые мотивы и композиции, отличающиеся тонкостью выполнения (оформление юбилейных изданий «Витязь в тигровой шкуре» и собрания сочинений А. Церетели). В области художественного оформления книги плодотворно работает В. Кутателадзе (оформление поэмы «Витязь в тигровой шкуре», 1937). Григолиа и Кутателадзе — графики, много сделавшие для разработки грузинского художественного печатного шрифта.

В периодической печати 30-х годов сотрудничают С. Кецохели, С. Надарейшвили, на злободневные вопросы откликаются политическими и бытовыми карикатурами Д. Нацвлишвили (Дони), О. Каспарян (Гурро) и другие.

Большое место в грузинской станковой графике занимают произведения, посвященные столице Грузии — Тбилиси.

В акварелях художника старшего поколения О. Шмерлинга широкое отражение получает тема старого Тбилиси. Находя выразительный типаж, характерные жесты, он передает — обычно в юмористическом аспекте — сценки уходящего быта.

Типичные уголки Тбилиси, облик нового социалистического города изображает в своих, выполненных в мягкой красочной гамме и проникнутых лирическим настроением акварелях В. Джапаридзе. Ему принадлежат также серии пейзажей с видами древних архитектурных памятников Грузии.

Достижением 30-х годов является широкое развитие разнообразных видов гравюры: литографии, линогравюры, офорта, ксилографии. Крупным мастером в этой области является Д. Кутателадзе. Очень разнообразна тематика его автолитографий и офортов: старый и новый Тбилиси, индустриальные центры республики, шахты Ткварчели и Ткибули, цитрусовые и чайные плантации («Чаква, совхоз «Чай-Грузия», 1935; «Ткварчели, канатная дорога», 1937; «Тбилиси, мост им. Челюскинцев», 1937 и другие). Мягкая нюансировка черных и белых пятен, введение дополнительных тонов определяют живописный характер его работ. Умело скомпонованные, монументальные цветные офорты художник посвятил историко-революционной теме — «Товарищи Орджоникидзе и Киров на Северном Кавказе в 1920 году» (илл. 316).

Мастерски владеет техникой гравюры на дереве и линогравюры Н. Чернышков. Его работы удачно передают своеобразие уголков старого Тбилиси. Новому Тбилиси посвящает цветные линогравюры В. Кутателадзе. Учитывая специфику материала, строит композиции своих автолитографий В. Кешелава. В пейзажи он часто вводит мотив труда («Сбор чая», «Чайные плантации»).

Интенсивная и многосторонняя деятельность художников в разнообразных видах графики — итог развития этой отрасли искусства в рассматриваемый период.



313. С. Кобуладзе. Портрет Шота Руставели. Фронтиспис к «Витязю в тигровой шкуре». 1937





314. С. Кобуладзе. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». 1939



Скульптура ко времени установления Советской власти в Грузии была представлена лишь творчеством выдающегося скульптора-реалиста Я. Николадзе, который справедливо считается ее основоположником. И только с созданием в Тбилиси Академии художеств был решен вопрос подготовки национальных кадров и в области скульптуры.

Выдвинутый Лениным грандиозный план монументальной пропаганды находит широкий отклик в молодой Грузинской республике. Правда, осуществлена была лишь часть первых проектов памятников героям революции и выдающимся общественным и политическим деятелям, но работа над ними сыграла большую роль в привлечении внимания художников и общественности к такому виду искусства, как скульптура<sup>73</sup>.

В 1924 году был проведен конкурс на памятник В. И. Ленину. Первую премию получил Я. Николадзе, вторую — Г. Сесиашвили. Оба проекта были решены с принесением в композицию аллегории и символа. Аллегорическая трактовка, характерная для некоторых произведений начала 20-х годов, впоследствии уступает место исторически-конкретному решению темы.

Ведущее место в советской грузинской скульптуре с первых же лет ее развития принадлежит портретному жанру. Широко разворачивается в этой области творчество Николадзе, работы которого отмечены

стремлением к углубленной психологической характеристике портретируемого, раскрытию его внутреннего мира (портреты профессора П. Меликишвили, 1922; артиста А. Месхишвили, 1930). В портрете писателя И. Чавчавадзе (1937, *илл. 318*), акцентируя пылкий взгляд его слегка прищуренных глаз, скульптор заставляет ощутить силу интеллекта изображенного человека. По сравнению с ранней скульптурой периода работы Николадзе в Париже, у Родена, новые произведения — более материальны и осязаемы, хотя и сохраняют мягкую светотеневую моделировку. В поисках наиболее выразительного решения портрета Николадзе часто возвращается к изображению одного и того же лица. Создав еще в 1905 году портрет Шота Руставели, он вновь работает над его образом в 1937 году, выполнив к 750-летию юбилею поэмы Руставели несколько бюстов и барельефов, в которых он воссоздал поэтический, овеянный романтикой облик ее творца. С 1925 года Николадзе начинает работать над портретами В. И. Ленина. Среди них выделяется скульптура 1932 года. Сосредоточенный взгляд, высокий, ясный лоб, твердая линия сомкнутых губ выражают волевою целеустремленностью вождя, придают внутреннюю напряженность этому внешне сдержанному, композиционно простому портрету.

Большая заслуга в развитии скульптуры принадлежит Н. Канделаки, который после окончания Вхутемаса в Ленинграде с 1926 года занимается творческой и педагогической деятельностью в Грузии. В 30-е годы Канделаки создает галерею портретов представителей советской интеллигенции и рабочих (портреты А. Хорава, Л. Гудиашвили, «Шахтер-имеретин»). Характерная черта его произведений — монументальность, достигаемая компактностью и как бы замкнутостью композиции, ясностью пластических объемов. Уверенно и твердо лепятся формы в портрете Л. Гудиашвили; резкий поворот головы, придающий динамичность скульптуре, не нарушает четкости и замкнутости силуэта (*илл. 317*).

Наряду с Николадзе и Канделаки начинают выступать в 30-х годах их ученики — воспитанники Тбилисской Академии художеств.

Обращают на себя внимание портреты Н. Церетели. Тонкая моделировка поверхности едва уловимыми переходами придает особую одухотворенность ее работам, проникнутым лирическим настроением (портреты М. Гарибджаняна, 1927, *илл. 319* и С. Инашвили, 1934).

Над созданием портретов выдающихся политических и общественных деятелей работают С. Какабадзе (портреты Ленина, Горького), К. Мерабишвили (портреты Кирова, Димитрова), Р. Тавадзе (портреты Ленина, Кирова). Основной задачей наряду с портретностью образа они считают монументальность общего композиционного решения скульптуры. В творчестве Тавадзе наиболее значительна скульптурная фигура З. Палиашвили (1939, *илл. 320*). Изображая композитора сидящим в кресле, погруженным в творческую работу, скульптор передает в очень точно портретно изваянном лице напряженную сосредоточенность мысли.

В этот период в грузинской скульптуре наблюдается интерес к новым темам труда и строительства. Они получают отражение в скульптуре малых форм — в рельефах и групповых композициях Г. Сесиашвили («Уни-



315. Л. Гудиашвили. Иллюстрация к «Мудрости лжи» Сулхан-Саба Орбелиани. 1939



чтожение межи», 1931; «Укатывающая асфальт», 1933), у И. Патаридзе («Освобожденный труд»).

За годы Советской власти были заложены основы развития грузинской монументальной скульптуры. В 30-е годы проводится ряд конкурсов, устанавливаются памятники<sup>74</sup>.

Одна из крупных и значительных для своего времени работ — памятник Шота Руставели, воздвигнутый на площади его имени в Тбилиси по проекту К. Мерабишвили (закончен в 1942 году). Поза поэта, облаченного в национальное одеяние, спокойна и величава (этому впечатлению способствуют и равномерно спадающие вертикальные складки); у основания пьедестала помещен рельеф, изображающий героев поэмы Руставели. Общему художественному восприятию памятника, однако, мешало то обстоятельство, что площадь совершенно не была решена в архитектурном отношении.

В памятнике Л. Кецховели, созданном В. Топуридзе (бюст-монумент, 1935, Сад коммунаров), общая монументальность портрета сочетается с декоративной разработкой деталей. В повороте гордо вскинутой головы, в выражении лица много экспрессии. Для павильона Грузинской ССР на ВСХВ Топуридзе выполнил трехфигурную скульптурную группу «Колхозная семья» (1939). В статуях, украшающих фасад кинотеатра имени Шота Руставели (колхозница, рабочий, физкультурники, 1939), обобщенная пластическая проработка форм соответствует их декоративному назначению. Фигуры органически связаны с архитектурой здания, ритмически членят поверхность стены.

Над созданием фигурных скульптур работает Ш. Микатадзе. Для бокового фасада кинотеатра имени Шота Руставели он выполнил статую «Альпинист». Среди его портретных работ выделяется пластически выразительный портрет сына (1939).

Пример успешного решения задачи синтеза скульптуры и архитектуры представляет собой здание Грузинского филиала Всесоюзного института марксизма-ленинизма в Тбилиси (архитектор А. Щусев, 1938), оформление которого включает рельефный фриз в центральной части над колоннадой (скульптор Т. Абакелия), и две рельефные композиции на крыльях здания (скульптор Я. Николадзе). Выполненный Абакелия фриз, представляющий собой эпическое повествование о революционной борьбе и строительстве социализма в Грузии, состоит из пяти законченных, но связанных между собой идейно и композиционно рельефов. Умелая компоновка, подчеркивающая смысловой центр, ритмичность и равновесие в расстановке фигур характерны для этих развернутых в нескольких планах рельефов, составляющих органическую часть архитектуры здания.

Грузинская советская скульптура прошла за 20-е и 30-е годы большой путь развития. К концу рассматриваемого периода выступает уже большой коллектив ваятелей, определившихся в своей индивидуальности и решающих сложные проблемы в разнообразных областях скульптуры.

С начала 20-х годов формируется грузинский советский национальный театр, развитие которого во многом связано с именем режиссера К. Марджанишвили.



316. Д. Кутателадзе. Товарищи Орджоникидзе и Киров на Северном Кавказе в 1920 году. 1937

Деятельность Марджанишвили способствовала привлечению в театр не только драматургов, актеров, но и художников Грузии. В театре начали плодотворную деятельность В. Сидамон-Эристава, П. Оцхели, Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили, Е. Ахвледиани, И. Шарлемань и Е. Лансере. Декорационная живопись сразу же заняла значительное место в грузинском советском искусстве.

Пьесы бытовые, символические, социальная драма, если только все это отвечало творческому темпераменту остро реагирующего на проблемы современности Марджанишвили, находили интересное и разнообразное решение в работах привлекаемых им художников. И если рядом с сочетанием строенных декораций и живописного задника, реалистически воспроизводящих облик старого Тбилиси в спектакле «Затмение солнца в Грузии» (1922, художник В. Сидамон-Эристава), было использовано обобщенное до символа оформление для пьесы Ф. Верфеля «Человек — масса» (1922, художник К. Зданевич), — то это явилось не результатом стихийного вторжения на сцену различных тенденций, а сознательным отбором Марджанишвили художественных средств, отвечающих характеру пьесы.

Спектакли 20-х годов при различии используемых приемов объединяет понимание большинством художников специфики театрального реализма. Все это позволило художникам театра уже тогда обогатить



декорацию рядом творческих находок. Этапный для грузинского театра спектакль «Овечий источник» (1922, по пьесе Лопе де Вега, художник В. Сидамон-Эристави) был оформлен строеными декорациями, воспроизводящими реальные, но обобщенные формы зданий; остроумно использовался занавес, образующий сцену на сцене и позволяющий выделить без смены декораций то или другое место, тот или иной момент действия. В постановке пьесы Э. Толлера «Оп-ля, мы живем!» (1928, художник Д. Какабадзе) обставленные скупыми аксессуарами «коробки» интерьеров составляют единую конструкцию, допускающую быструю смену места действия и одновременный его показ в разных планах. Применение зеркал и кинопроекции расширяло пространство сценической площадки. Художник И. Гамрекели использует национальные архитектурные формы (арки и столбы в спектакле «Загмук», 1926, пьеса А. Глебова; плоские кровли саклей горного аула в пьесе С. Шаншиашвили «Анзор», 1928, *илл. 321*), но он обобщает их, подает в условном масштабе, причем создает конструкции со множеством игровых площадок, удобных для мизансцен, исполненных романтического пафоса, характерного для постановок другого яркого и темпераментного режиссера — С. Ахметели, с которым в основном и работал Гамрекели.

Разнообразие художественных приемов при оформлении спектаклей определялось прежде всего характером самих пьес. Для современной бытовой пьесы



317. Н. Канделаки. Портрет Ладо Гудиашвили. 1935

Ш. Дадияни «В самом сердце» (1928) П. Оцхели использует обыкновенную ширму, абажур. Реальные, но сильно увеличенные предметы превращаются в символ развенчанного в пьесе мещанского благополучия. Для драмы прошлых веков тот же художник создает декорации строго геометрических форм, выразительно выступающие лаконичными белыми силуэтами на фоне черного бархата. И. Шарлемань для пьесы Б. Шоу «Орлеанская дева» (1928) пишет декорации, стилизованные под средневековую миниатюру, условность которых подчеркивает условный характер действия и передает гротескный характер образов.

Очень разное оформляет спектакли Е. Ахвледиани. В арсенале ее художественных средств можем найти в этот период и пышно драпирующиеся занавесы («Отелло» В. Шекспира), и строго конструктивные формы («Страх» К. Афиногенова), и акцентировку выразительного, лаконичного контура предметов с помощью применения кисеи и специального освещения. Вообще в эту пору исканий и начавшегося расцвета грузинского театра освещение, свет наравне с цветом, если не больше, несет эмоциональную нагрузку в оформлении пьесы.

В 30-е годы коллектив художников, работающих в театрах, пополняется новыми именами. Под руководством И. Гамрекели начинает свою деятельность театральный художник Д. Тавадзе («Обруч», П. Самсонадзе, 1929; «Осенние дворяне» С. Клдиашвили, 1935). В театр приходит С. Кобуладзе («Хозяйка гостиницы» Гольдони, 1935; «Чужой ребенок» Г. Бухникашвили по В. Шкваркину, 1935). Интенсивно развивается творчество театральных художников И. Штенберг («Снежная королева» по Андерсену, 1930; «Том Сойер» по Марку Твену, 1936) и С. Вирсаладзе (опера Россини «Вильгельм Телль»); продолжает свою работу в театре Е. Ахвледиани (Ю. Олеша «Три толстяка», 1933).

К концу 30-х годов в подходе к оформлению спектакля проявились натуралистические тенденции. Лучшие же особенности грузинской театральной декорации 30-х годов — ее связь с характером драматургического материала, выразительный лаконизм — определялись, как и прежде, правильным пониманием природы театрального реализма.

После установления Советской власти в Грузии и особенно с 30-х годов большое внимание обращается на развитие прикладного искусства. С целью создания профессиональных кадров в области керамики, основанная при Тбилисской Академии художеств первая керамическая мастерская (руководитель Б. Шебуев) с 1928 года была реорганизована в керамический факультет (руководитель А. Пицхелаури).

Художники-керамисты, выпускники Академии художеств З. Майсурадзе, Е. Мегрелишвили, М. Лежава, Н. Сургуладзе и другие выполняют небольшие скульптурные группы, керамические плиты с сюжетными изображениями, декоративную посуду. Они творчески используют богатые традиции грузинского керамического искусства (формы керамики, орнаментальные мотивы). Проводятся опыты по восстановлению и художественному применению древней техники ангоба.

Организованный в 1936 году Кабинет народного творчества (позже Дом народного творчества) развер-





318. Я. Николадзе. Портрет Ильи Чавчавадзе. 1937

нул плодотворную деятельность по выявлению народных мастеров. На специальной выставке в 1937 году (организатор А. Габуния) были представлены различные виды народного прикладного искусства.

В ремесленном производстве следует отметить продукцию керамистов Тбилиси и Гори, в частности мастеров Ш. Тоидзе и И. Кбилашвили, которые наряду с предметами чисто бытового назначения создают декоративную посуду.

В области художественной обработки металла рядом со старыми опытными мастерами Г. Хандамашвили, А. и Ф. Джикия (Тбилиси), Ф. Дзадзамидзе (Зугдиди) выступают их ученики Г. Андриашвили, И. Бучури, Г. Лекишвили, проявляя высокое мастерство, используя разнообразные технические приемы — чеканку, гравировку, чернь, филигрань, зернь (илл. 324). Наряду с традиционной грузинской утварью и украшениями к национальной одежде они создают посуду с сюжетными композициями на темы современности.

В резьбе по дереву проявляют себя народные мастера: К. Ботковели (грузинские музыкальные инструменты, грузинская люлька — аквани), З. Ботковели (барельефы с портретами писателей), Г. Авалишвили (портрет Арсена Марабдели, иллюстрации к истории Коммунистической партии).

В различных районах Грузии (Кахетия, Хевсуретия, Тушетия и другие) продолжают сохраняться народные традиции в вышивке, изготовлении ковров, в рисунки которых входят также мотивы из современной жизни.

На начальном этапе истории грузинской советской архитектуры большую роль играла деятельность зодчих старшего поколения — А. Кальгина, М. Мачавариани, Н. Северова и других.

Архитектуре Советской Грузии с первых же ее шагов пришлось преодолеть серьезные трудности. На-





319. Н. Церетели. Портрет М. Гарибджаняна. 1927

чиная со второй половины XIX века в городах Грузии строились безликие постройки — буржуазные доходные дома. Традиции народного творчества были утрачены. Ко времени установления Советской власти Грузия не располагала национальными архитектурными кадрами, и вопрос архитектурного образования приобретал особое значение.

В 1922 году в Тбилисской Академии художеств был основан архитектурный факультет, а в Тбилиском государственном университете — открыто архитектурное отделение<sup>75</sup>.

Самым значительным сооружением 20-х годов был комплекс Земо-Авчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС) около Тбилиси (авторы А. Кальгин, К. Леонтьев, М. Мачавариани, 1922—1927), состоящий из плотины, генераторной и распределительной станций и других сооружений, а также жилых зданий. Отдаленные друг от друга, эти строения едины по характеру. Повторение или же варьирование в разных объектах национальных архитектурных мотивов создает единство ансамбля, гармонирующего с окружающей природой. Четкая горизонталь плотины и динамичная скульптурная фигура Ленина (работы И. Шадра) придают новое звучание пейзажу вместе с его древним памятником архитектуры — Джвари. Комплекс сооружений ЗАГЭС фактически явился первым крупным успехом молодой архитектуры Советской Грузии.

Много нового в рассматриваемые годы появилось в Тбилиси. Строительство охватило не только центральные районы, но и окраины города. Одной из первых построек советского времени является рабочий клуб имени Г. В. Плеханова (1923). Началось строительство в Ваке, на западе города, который в дальнейшем превратился в крупнейший жилой район. В 1927 году был объявлен конкурс на типовой проект жилого дома. Многоквартирные жилые дома<sup>76</sup> и новые общественные здания стали изменять облик столицы республики. Реконструированный фасад Музея Грузии (1929, архитектор Н. Северов) не только соответствовал функциональному назначению здания, но сдержанное применение в нем традиционных грузинских приемов и мотивов подчеркивало, что это хранилище сокровищ национальной культуры.

Здание ЦК КП Грузии (1930, архитектор Н. Северов) выделяется строгостью архитектурных форм. Рациональное решение плана, простота интерьера соответствуют назначению здания. Выразительность фасадов определяется распределением и взаимосвязью масс и проемов. Здание ЦК КП Грузии — значительное произведение первого этапа развития грузинской советской архитектуры.

Грузия — республика курортов. Проблема курортного строительства после установления Советской власти впервые приобретает общенародное значение. Строятся лечебные учреждения, санатории, дома отдыха. Появляются новые курорты (например, Шови). Особое внимание уделяется застройке Цхалтубо, Ликани, Боржоми.

Становление советской архитектуры Грузии происходило в противоречиях, борьбе разных направлений. Стремление передовых зодчих создать соответствующие новым запросам национальные формы наталкивалось на нигилистическое отношение к наследию, а также на проявления формализма в архитектуре. С другой стороны, сторонники освоения наследия часто становились на путь слепого копирования старых образцов, что приводило к стилизации, мешало выражению нового содержания.

Во второй половине 20-х годов в архитектуру Грузии проникают тенденции конструктивизма. Однако это направление не получило здесь развития, не имело своих теоретиков. Были отдельные попытки «слияния» национальных мотивов с формами конструктивистской архитектуры, но в общем эти две тенденции скорее противостояли одна другой.

Если в ряде архитектурных произведений (комплекс ЗАГЭС, Государственный музей искусств Грузинской ССР в Тбилиси и т. д.) мы встречаемся с творческим использованием национального наследия, то в других (жилые дома рабочих-трамвайщиков, работников коммунального банка, здание Госкинпрома в Тбилиси и т. д.) авторы пошли по пути поверхностного подражания древнегрузинским архитектурным формам и элементам.

Такие же сооружения 30-х годов, как Дом связи, хлебозавод в Тбилиси и ряд других, представляя собой попытку архитекторов создать современное здание из железобетона, явились чисто внешним подражанием конструктивизму, без учета подлинных возможностей и специфики железобетонных конструкций.





320. Р. Тавадзе. Памятник Захарию Палиашвили. 1939

Начиная с 1931—1932 годов грузинская архитектура вступает в новый этап развития. Это период широкого планомерного строительства, период, когда выступило молодое поколение архитекторов, получивших подготовку в советских вузах.

С 1932 года разрабатывается генеральный план реконструкции столицы Советской Грузии, в котором были учтены перспективный рост города, а также реконструкция существующих районов. Набережная Куры, первая очередь которой строилась с 1933 по 1939 год, стала красивейшей, утопающей в зелени магистралью города<sup>77</sup>. В 1935 году было закончено расширение подъема Бараташвили.

Созданием новой площади в начале Военно-Грузинской дороги и проведением вливающейся в эту площадь улицы, которая пролегла через широкий мост имени Челюскинцев (архитектор Н. Северов, инженеры Н. Словинский, К. Завриев), был решен важный вопрос связи двух разделенных руслом реки районов города.

Расширение бывшей Дворцовой улицы и спуска Элбакидзе, Вокзальной площади и площади Карла Маркса, реконструкция главных магистралей города — проспектов Руставели и Плеханова, строительство в районах — Университетской улицы в Ваке, Советской улицы в Надзаладеви, улицы Шаумяна в

Авлабаре, улицы Брдзола в Дидубе и т. д. способствовало благоустройству столицы.

Вслед за созданием зеленого массива вдоль набережной важнейшей задачей явились озеленение обращенного к городу склона горы Мтацминда и устройство большого парка на верхнем плато. Этот парк (1938, авторы планировки З. и Н. Курдиани), разбитый на прежде голом, выжженном солнцем плато, стал местом летнего отдыха горожан.

Воздвигнутый на горе Мтацминда павильон верхней станции фуникулера (1938, З. и Н. Курдиани, при участии А. Валобуева), несмотря на некоторую немасштабность по отношению к горе, явился важной чертой в образе города. Мтацминда стала фоном, выявляющим индивидуальность архитектурного облика Тбилиси.

В итоге строительства новых парков и садов и озеленения Комсомольской аллеи на Сололакском хребте к концу 30-х годов в столице республики не осталось почти ни одной не озелененной улицы.

Градостроительные мероприятия, естественно, включали и строительство крупных административно-общественных, учебных и жилых зданий<sup>78</sup>. Доминантой в общей панораме нового города явилась ротонда цирка (1939—1940, архитекторы Н. Непринцев, С. Сатунц, В. Урушадзе, *илл. 322*). Следует отметить удачное конструктивное решение купола, опирающегося на стены зала без всяких опор. Восьмиколонный ионический портик, лестница, поднимающаяся по холму и соединяющая здание с площадью, придают торжественность ансамблю.

Следует, однако, заметить, что несоответствие осей лестницы и здания мешает цельности общего впечатления.

Кинотеатр имени Шота Руставели на 1200 зрителей занимает одно из важных мест на центральном проспекте города (1939, архитектор Н. Северов). Компактный план предусматривает максимальное использование отведенного под строительство небольшого участка.



321. И. Гамрекли. Эскиз декорации к драме С. Шаншиашвили «Анзор». 1928



Национальные традиции грузинской архитектуры нашли применение в архитектуре стадиона «Динамо», крупнейшего спортивного сооружения республики (1935—1937, архитектор А. Курдиани). Весь овал стадиона, парадная триумфальная арка, глубокая лоджия правительственной трибуны, легкая открытая аркада верхнего яруса составляют цельный, единый художественный организм.

Удачно примененные мотивы и элементы древне-грузинского зодчества сообщили этому современному сооружению яркую характерность, сделали его нарядным.

В плане павильона Грузинской ССР на ВСХВ (1939, архитектор А. Курдиани при участии Г. Лежавы) имел доминирующее значение курдонер. Нарядность двора с вытянутыми пропорциями утолщающихся кверху столбов с раскрывающимися капителями, наличники арок, составленный по особому рисунку мраморный пол двора, фонтан — все это создавало ощущение легкости и декоративности форм, подчеркивало «павильонный» характер сооружения. Творческое применение национальных традиций, мотивов народного искусства, необычность и праздничность павильона позволяют считать его одним из интересных произведений данного периода.

Самыми же крупными событиями архитектурной жизни Грузии 30-х годов были постройка верхнего корпуса Дома правительства Грузинской ССР и здания филиала Института марксизма-ленинизма, а также предшествующие этим постройкам конкурсы. Размещенные на центральной магистрали города, эти здания придали новое звучание всему ансамблю проспекта имени Руставели.



322. Н. Непринцев, С. Сатунц, В. Урушадзе. Здание Государственного цирка в Тбилиси. 1939—1940

Верхний корпус Дома правительства (1933—1938, архитектор В. Кокорин, при участии Г. Лежавы) являлся частью предусматривавшегося проектом комплекса Дома правительства. Построенная в 30-х годах часть комплекса открывалась на проспект Руставели в виде курдонера. Открытый двор, сквозная ось прохода, галереи боковых крыльев, зеленый партер и фонтаны придавали сооружению с проспекта торжественный вид (илл. 323). П-образный план решен четко. Выделяется фасад по улице Читадзе, который виден со многих точек города. Тема открытой аркады главенствует в общем объеме. Колорит фасада светлый, жизнерадостный, декор довольно скромный.

Что касается фасада, выходящего на проспект Руставели, то здесь гармоническое равновесие достигнуто далеко не во всех его частях, и пестрота художественного языка нарушает цельность архитектурного образа.

Сложный, полный внутренних противоречий процесс борьбы за овладение мастерством, за творческое осмысление национальных традиций, отразившийся в многочисленных конкурсных проектах, в значительной мере сказался и на самом этом сооружении.

Здание филиала Института марксизма-ленинизма (1933—1938, архитектор А. Шусев) выходит на проспект Руставели и занимает целый квартал. Оно имеет симметричную композицию; в плане центральный объем и два боковых крыла образуют П-образную конфигурацию, к которой с внутренней стороны посередине примыкает полукруг конференц-зала. Это основной элемент здания. Интерьеры решены богато, но строго. Применение разноцветного мрамора, дерева, художественной росписи придает внутренним помещениям парадность.

Ведущей темой главного фасада, выходящего на проспект Руставели, является монументальная колоннада, фланкированная с обеих сторон глухими пилонами. Оформление фасада скульптурой в виде рельефов отвечало высокому идейному содержанию здания.

Большая строительная культура, четкое решение плана, монументальность архитектурных форм, синтез скульптуры и архитектуры делают это здание одним из лучших сооружений города.

Дом правительства и здание филиала Института марксизма-ленинизма выделяются и как примеры нового в строительной технике: здесь впервые в СССР широко применены легкий железобетон, местные строительные материалы.

В конце 30-х годов вся республика охвачена интенсивным строительством. Выстроены крупные жилые дома в Тбилиси на площади Героев (1938, архитектор М. Калашников), на проспекте Руставели (1939, архитекторы А. Курдиани, С. Кубанейшвили, М. Мелиа), на проспекте Плеханова (1935, архитектор М. Калашников), на Университетской улице (1940, архитектор М. Кочакидзе) и другие.

Строятся здание гостиницы в Кутаиси (1937—1940, архитектор М. Чхиквадзе), административные дома в Сухуми (1938—1939, архитекторы В. Шуко, В. Гельфрейх) и Цхинвали (1937, архитектор М. Шавишвили). В Гори выстроен новый театр (1939, архитекторы Ш. Тавадзе, М. Чхиквадзе), в Поти — Дворец культуры (1933—1936, А. Кальгин, А. Тер-Степанов). Но-





323. В. Кокорин, Г. Лежава. Дом правительства Грузинской ССР в Тбилиси. 1933—1938



вые санатории и дома отдыха возводятся в Цхалтубо, Ликани, Гагра, на Зеленом мысу и т. д. К 30-м годам относится составление генеральных проектов планировки Сухуми (архитектор А. Николайшвили, при участии Ш. Гулашвили), Батуми (архитекторы И. Киркесали, Б. Лордкипанидзе, Л. Сумбадзе), Кутаиси (архитектор А. Николайшвили, при участии Ш. Гигулашвили), некоторых курортов: Абастумани, Боржоми, Гагра, Кобулет, Джави. Строительство ведется в промышленных городах республики: Чиатура, Ткварчели, Ткибули. Новыми санаториями и домами отдыха застраиваются курорты.

Успехи, достигнутые в развитии колхозного села, определили и большой масштаб строительства в сельских местностях: строятся школы и жилые здания, дома культуры.

Таким образом, в 30-е годы развитие грузинской советской архитектуры характеризуется большими масштабами, интенсивностью строительства и многообразием архитектурных объектов, рядом технических нововведений. Пристально изучают и творчески используют зодчие Грузии мировое и национальное архитектурное наследие, а также опыт зодчих братских республик.



324. Серебряные вазочка и декоративная тарелка. 1940



# ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В Советском Узбекистане наряду с обогащением традиционных декоративных форм качественно новые черты обрело искусство и в таких его видах, как живопись и графика.

В Туркестанской республике, а после национального размежевания Средней Азии — в Узбекской ССР, образованной 27 октября 1924 года, был проведен ряд конкретных мероприятий, направленных на осуществление культурной революции и развитие искусства<sup>79</sup>.

В 1918 году была национализирована крупная частная художественная коллекция в Ташкенте и на ее основе создан Центральный художественный музей. В этом же году открылось Художественное училище в Самарканде, а через год была организована Народная художественная школа в Ташкенте.

Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции в Туркестане работал целый ряд художников, приехавших сюда из разных городов России. Это И. Казаков, С. Юдин, А. Исупов, Л. Бурэ, М. Новиков, ученик И. Репина Н. Розанов. Все они и приехавшие позже О. Татевосян, П. Никифоров, А. Николаев (Уста-Мумин) и уроженец Ферганы А. Волков занимались творческой и педагогической деятельностью в Советском Узбекистане.

В 1919 году в Ташкенте впервые были показаны работы учеников Народной художественной школы — узбеков и представителей других народов Средней Азии.

Видевший эту выставку московский художник А. Нюренберг писал, что на ней «получилось какое-то своеобразное смешение стилей, школ и направлений», одни прививали студентам «Матисса и Пикассо, другие — Шишкина и Верещагина. В скульптурном отделении развивался кубизм»<sup>80</sup>.

Эта стилистическая разноголосица в ученических работах — отражение напряженной борьбы взглядов и сложных противоречий становления советского искусства, которые на первых порах характеризовали художественную жизнь Узбекистана. Они сказались и при возникновении в 20-х годах в Узбекистане художественных группировок, часто не имевших четкой идейно-художественной программы и порой объединявших художников различных творческих направлений.

В 1926 году в Ташкенте был создан филиал АХРР, при котором работала художественная студия. Организаторами ТашАХРР стали И. Казаков, Е. Бурцев, М. Новиков — художники, сохранившие, как и все ахрровцы, в своем творчестве и методах преподавания верность традициям русской реалистической школы. Однако они жили еще темами и образами прошлого.

Кроме них, в выставках ТашАХРР участвовали и художники, близкие декоративизму и символизму XX века (например, Волков). Тематический диапазон выставок оставался ограниченным: большей частью это были чисто пейзажные полотна и композиции, посвященные тем или иным сторонам быта.

В 1928 году возникло общество «Мастера нового Востока», в него вошли в основном художники-графики, работавшие в периодической печати: С. Мальт, М. Курзин, В. Гуляев, А. Николаев. В декларации этого общества записано, что его членом может быть «художник, проявивший себя в новых формах искусства», и тем самым поиски новых форм выдвигались как первостепенная задача. В то же время установкой «мастеров» было активное участие в общественной жизни — в печати, оформлении революционных праздников и т. д.

Возникшие позднее объединения «Аризон» (Ассоциация работников изобразительного искусства, 1929), «Изофабрика» (Экспериментально-производственные мастерские пространственных искусств, 1931) и другие просуществовали недолго и не имели твердо выработанных творческих установок.

Тридцатые годы для Узбекистана — это годы превращения республики из аграрной в аграрно-индустриальную, время народныхстроек, наполненное пафосом покорения природы, время колоссального духовного роста труженика-дехканина, рабочего. Новый человек вошел как хозяин в произведения художников. Мастера изобразительного искусства теперь организационно сплочены — создается единый Союз советских художников Узбекистана.

В творческих командировках, в особенности выезжая на строительство индустриальных гигантов, художники приобщаются к делам своего народа и





325. Л. Бурэ. Во дворе Шир-Дор. 1929

начинают глубже осознавать единство стоящих перед ними задач.

В это время проявляют себя молодые национальные художники, воспитанники художественных школ республики.

В 1928 году возвратился в Узбекистан (по окончании Пензенского художественного училища) У. Тансыкбаев, незаурядное дарование которого сразу обратило на себя внимание.

Коллектив пополняется также художниками, приехавшими из РСФСР. Это П. Беньков, З. Ковалевская, М. Аринин, Н. Кашина, графики В. Кедрин, В. Кайдалов, К. Чепраков.

В искусстве Узбекистана начинают играть заметную роль тематическая картина и станковая графика. Главным героем становится человек труда. В пейзаже получает отражение преобразующая деятельность людей. Исторические композиции в живописи и в станковой графике воссоздают страницы революционной борьбы народа.

Только к концу рассматриваемого периода в Узбекистане появляются скульпторы — О. Коржинская, Г. Массонц, А. Иванов. Начинаются первые опыты применения скульптуры в оформлении архитектурных сооружений. Так, например, в 1940 году на трассе Большого Ферганского канала были установлены декоративные фигуры «Строитель» и «Строительница» Иванова.

Архитекторы Узбекистана в этот период накапливают опыт проектирования больших общественных и жилых зданий.

Декоративно-прикладное искусство характеризуется дальнейшим развитием его традиционных видов и форм, органично изменяющихся под влиянием требований жизни.

Ежегодно устраиваемые с 1933 года республиканские выставки привлекали все больше и больше зрителей. Выставки в Москве в 1931 и 1934 годах и во время декады узбекского искусства в 1937 году рассказали о жизни своеобразного края, показали, что в советское искусство вошел интересный коллектив художников.

Графика Советского Узбекистана выросла, выкристаллизовалась из газетно-журнального рисунка, в основном сатирического, а также из политического плаката.

Национальное наследие в области графики — книжная миниатюра, искусство каллиграфии, литографированная книга — получило глубокое претворение у советских мастеров Узбекистана лишь значительно позднее, после того, как они укрепились на позициях социалистического реализма.

Из России приходили в огромном количестве революционные плакаты, лубки, газеты и журналы с сатирическими рисунками. Графика эта способствовала приобщению художников молодой республики к интересам, которыми жило все советское искусство, позволяла изучить опыт передовых художников.

Вскоре и в самой республике началась работа над плакатом. Уже к Октябрьским торжествам 1919 года в печати был объявлен конкурс на плакат на тему «Новый мир», а в 1920—1921 годах прошли еще два конкурса на плакаты, призывающие к ликвидации неграмотности среди красноармейцев и укреплению обороноспособности государства.

В жанре плаката в 1922—1923 годах выступил бухарский народный мастер — уста Наби Хафизов. Интересен его литографированный плакат: «Коммунизм — это огромный кооператив, — так сказал Ленин. — Иди и запишись в кооператив!»

Несмотря на наивность художественного языка, первые, заключающие в себе обычно подробное повествование, плакаты сыграли немалую роль: их смысл легко воспринимался даже неграмотными.

Одним из удачных является плакат Б. Лавренева (в то время студента художественного училища, а впоследствии известного советского писателя), посвященный событиям гражданской войны.

Укрепление Советской власти в Туркестане, борьба с внутренними и внешними врагами, с пережитками феодализма и мракобесием церковников, борьба за освобождение и равноправие женщины, разъяснение задач, встающих перед народом в ходе социалистического строительства, — таковы основные жизненные вопросы, поднимаемые в плакатах Л. Бурэ, А. Николаева, А. Патрашкина, В. Рождественского, В. Еремена.

Политический плакат 20-х годов содержателен и интересен, хотя порой излишне иллюстративен, а иногда слишком сложен для восприятия. В 30-е годы увеличиваются тиражи плакатов, печать становится многокрасочной, расширяется тематика, в художественных решениях появляются образные обобщения.



В плакате пробуют свои силы также ученик В. Фаворского С. Мальт, К. Чепраков, В. Кайдалов, М. Рейх, С. Марфин.

В тесной взаимосвязи с плакатом развивается газетно-журнальная графика, потребность в которой возрастает с каждым днем<sup>81</sup>.

Одним из ведущих графиков Узбекистана 20-х годов был Л. Бурэ. Воспитанник русской художественной школы, он перенес на почву Узбекистана традиции реалистической демократической графики. Его перо было поистине острым оружием, разящим в цель<sup>82</sup>. В своих сатирических рисунках Бурэ переходит от бытовых тем к политическим событиям. Эти рисунки часто посвящены жизни стран зарубежного Востока («Там и здесь», «Встречают комиссию» и другие). Его рисунки, как правило, состоят из двух, а иногда из трех самостоятельных композиций и строятся на приеме сопоставления. Примерами могут служить работы: «До революции и после Октября», «До земреформы и после земреформы», «Прежде и теперь». Станковые рисунки Бурэ отличаются ясным развитием сюжета, ощущением колорита места, знанием народной жизни. Большое значение художник придает точно найденной детали, характерности обстановки, костюма. Это можно видеть и в живописных полотнах



326. В. Рождественский. Ишаны. Из серии «Старый Узбекистан». 1940



327. М. Курзин. Портрет колхозника. 1938

художника, например в его картине «Во дворе Шир-Дор» (илл. 325).

Острая социальная направленность отличает творчество В. Рождественского, работавшего в местной печати и долго возглавлявшего художественный отдел журнала «Муштум». В плакатах, журнальных и станковых сатирических рисунках он беспощадно бичует прошлое и его пережитки — таковы «Бай»<sup>83</sup> и цикл рисунков пером, посвященных борьбе за освобождение женщины<sup>84</sup>. Художник обращается к изображению не только отрицательных типов и явлений. Его привлекают нравы простого народа, особенности быта. В 1926 году он создает серию акварелей «Улица», а в 1929 году — станковые рисунки каламом<sup>85</sup> «Самаркандская сюита». Продавец тюльпанов, раскинувший на знойной улице пышные корзины цветов, керосинщик, приехавший в кварталы старого города, маляр, ловко орудующий кистью, — в обыденном художник раскрывает характерное, показывает непрерывное течение жизни.

Много работают в графике А. Николаев и М. Курзин.

Николаев — прекрасный рисовальщик, гонкий колорист; попав из России в Среднюю Азию, он был покорен своеобразием местной природы и быта, красотой и пластикой древних архитектурных форм, неторопливым ритмом жизни, уютом старинных дворики, блеском водоемов, красочностью одежд, характерностью типажа.





328. О. Татевосян. Старый Самарканд. 1929

Курзин, приехавший из Сибири, в 20-е годы увлекался экспрессионизмом и примитивами. При всем том найденная художником острая выразительность формы помогала ему создать злую сатиру на еще не изжитые язвы прошлого («Базар», «Обжоры», «Мещане»).

Графика Узбекистана следующего десятилетия характеризуется расширением ее тематического диапазона. Романтика преодоления трудностей, героизм народа, борьба с силами природы, утверждение в этой борьбе новых духовных качеств человека — вот основное содержание графики 30-х годов.

Образ положительного героя-современника ищет Курзин. Он обращается к натурным зарисовкам и создает серию выразительных портретов колхозников (илл. 327).

Начиная с 1932 года художники-графики Узбекистана в одиночку и группами отправляются в творческие командировки, месяцами живут и работают на народных стройках, совершают походы в отдаленные районы Средней Азии. Так, в результате поездки на Иссык-Куль С. Мальт создал около 100 графических листов, запечатлев величественный образ красивейшего озера, горные пейзажи и в этой первозданной красоте — деятельность человека.

В 1934 году группа графиков — В. Рождественский, В. Кайдалов, В. Кедрин, Н. Герасимов, А. Николаев — совершает горный поход, закончив его в Таджикистане. Через высокие хребты и бурные реки, то по только что проложенному асфальту, то по узенькой тропинке, бегущей по краю пропасти, шли художники, останавливаясь на привал в горных селениях.

Общение с жизнью вносит новую струю в творчество Николаева, словно заново увидевшего окружающих его людей. «Портрет трех поколений кишлака Зидди», «Уста Насреддин Шохайдаров» (илл. 329), «Пастушок» выполнены с острым вниманием к каждой модели и с большой графической культурой.

Рождественский создает серию портретов колхозников, панорамные пейзажи горных перевалов и ущелий.

Расширяет свою тематику Кайдалов. По-настоящему поэтична серия его пейзажей «Маргузарские озера», «Кишлак Падрут», остры и характерны портреты колхозников, сделанные сангиной. За серией станковых рисунков последовали автолитографии из циклов «Ташкент социалистический» и «На Катта-Курганском водохранилище» (1939—1940). Ксилографии Кайдалова — портреты Горького, Джамбула, Ахунбабаева — принадлежат к лучшим образам современников, созданным в графике Узбекистана.

Всенародная борьба за воду, строительство ирригационных сооружений и промышленных комплексов — главные, определяющие темы художников Узбекистана в конце 30-х годов.

В 1938 году графики М. Рейх, Г. Карлов и К. Чепраков работали на строительстве Большого Ферганского канала. В 1939 году М. Рейх, К. Чепраков, С. Мальт, В. Кедрин, С. Марфин и А. Венедиктов приехали на строительство Чирчикского промышленного комплекса. Художники создавали портреты ударников, выпускали малотиражные плакаты под названием «Чирчикстроевский крокодил», активно участвовали в агитационно-массовой работе. Они собрали материал, который затем получил воплощение в сериях станковых эстампов.

С началом работы над эстампом станковые графические произведения становятся подлинно массовыми.

Но не только темы современности волнуют графиков: они стремятся с позиций человека нового социалистического общества осмыслить прошлое узбекского народа, его революционную историю. Рождественский в серии автолитографий 1940 года — «Восстание 1916 года», «Старая Бухара», «Борьба за воду», «Ишаны» (илл. 326), раскрывает эпизоды тяжелого прошлого. Теме революционных событий в Узбекистане посвящает свои литографии этого же года «Разгром осиповского мятежа» Карлов.

В 30-е годы графики Узбекистана начинают работать над книжной иллюстрацией. Кайдалов иллюстрирует роман «Хуррамбек» Г. Джурабаева и сборник «Мелодии Памира», Рождественский — роман «Абидкетмень» А. Кадыри. Мастерством исполнения отличаются иллюстрации Николаева к книге «Страшный Тегеран» А. Каземи. И. Икрамов, обратившийся к оформлению книги еще в 20-е годы, широко использует традиции народного декоративного искусства, умело применяет орнаментальные композиции («Фархад и Ширин», «Узбекские народные песни», 1939).



К концу 30-х годов в Узбекистане сформировался довольно большой и сильный отряд художников-графиков.

В живописи Советского Узбекистана вначале очень заметны различия творческих позиций отдельных мастеров. Такие представители русской школы, как Казаков, Юдин, Исупов, Бурэ, Новиков, в первые годы после Октября работали в основном над пейзажными композициями, в большинстве случаев трактованными документально-этнографически; иногда это были лирические пейзажи, не очень глубокие по содержанию.

Портрет носил интимный, камерный характер. Более молодые художники, такие, как Волков, Еремян, Татевосян, всем сердцем ощутив значимость революционных перемен, стремились активно участвовать в жизни республики, однако не сразу нашли путь к реалистическому искусству.

Под сильным влиянием различного рода декоративных исканий предреволюционной поры находился А. Волков, окончивший Казанское художественное училище, затем учившийся в Петербурге в Академии художеств у В. Маковского, Н. Рериха, И. Билибина, а в 1912—1916 годах — в Киеве у Ф. Кричевского. Страстно любя родной край, яркость и красочность Востока, он стремился к постижению его своеобразия. Декоративная условность цвета и упрощенность в рисунке отличают его ранние картины, в том числе известное полотно «Гранатовая чайхана» (1924) с геометризованными, сведенными к ритмически построенным треугольникам человеческими фигурами и мерцанием интенсивно-красных тонов. Необычность колористического решения придает картине, вопреки иконной неподвижности фигур, энергичное эмоциональное звучание. Больше непосредственных жизненных наблюдений в его картине «Фергана. Кишлак» (1926, *илл. 330*), где остались, однако, элементы деформации в трактовке фигур и предметов. В 30-е годы действительность Советского Узбекистана с размахом всенародныхстроек и четкими ритмами труда вторгается в творчество Волкова. Работы его становятся все более монументальными. В этот период им созданы: «Сбор хлопка», «Колхозная чайхана» с ее красивым золотистым тоном, «Столовая» и «Колхозник», целиком подсказанные новым бытом.

О. Татевосян приехал в Узбекистан после окончания в 1917 году Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В его ранних этюдах вечерних улиц Самарканда красив и необычен густой серовато-зеленый колорит с красно-желтыми всплесками вечерних огней. Но это лишь мимолетные эмоциональные впечатления. Здесь есть случайность композиции и какая-то недоговоренность. В поисках выражения национального своеобразия, увлеченный народным декоративным искусством, обуреваемый мыслями о новых путях живописи, Татевосян то пробует работать в духе примитива («Изгнание малярии»), то стилизует свои жанровые сценки под миниатюру («Старый Самарканд», *илл. 328*), то совмещает реалистически, объемно трактованный передний план с плоскостно-декоративным фоном («Дорога в сады»). Позже Татевосян переходит к спокойной, обстоятельной



329. А. Николаев. Уста Насреддин Шохайдаров. 1936

манере изображения. Такова его многофигурная композиция «На Катта-Курганском водохранилище» (1939—1940).

В живописи А. Николаева, в его жанровых вещах «Дружба, любовь, вечность», «Весна» стилизация рисунка под восточную миниатюру сочетается с поисками декоративности колорита. Содержание этих произведений далеко от современности, лишено точных локальных признаков. Это Восток вообще, Восток экзотический, пленявший европейцев своей необычностью. Но, обратившись к советской действительности, Уста-Мумин, как и в графике, достигает в своих полотнах жизненной характерности и пластической выразительности образов, что можно сказать о большой его картине «Белое золото» (1934).

Почти все русские художники, приехавшие в Узбекистан, переживают, каждый по-своему, период освоения нового для них края, каждый стремится внести свой вклад в развитие искусства этой республики.

В. Уфимцев, работающий здесь с 1923 года, Н. Кашина, в 1928 году окончившая Вхутеин, и многие другие следуют на первых порах за К. Петровым-Водкиным, создавшим в 1921 году цикл работ на темы Средней Азии, и П. Кузнецовым, с его известными альбомами 1923 года «Горная Бухара» и «Туркестан».







В 30-е годы большое влияние на искусство Узбекистана оказывают творчество и педагогическая деятельность П. Бенькова и З. Ковалевской.

Воспитанник Петербургской Академии художеств, ученик Д. Кардовского, И. Ционглинского, Г. Мясоедова, сам уже опытный педагог, преподававший ряд лет в Казани, Беньков в 1929 году приезжает в Узбекистан и остается здесь навсегда. Вначале он жадно фиксирует в свободно написанных этюдах удивительную красоту памятников архитектуры, блеск солнца, голубизну водоемов, красочность базаров и чайхан («Хивинский базар», «Чайхана», «Водоносы у хауза», «Уголок старой Бухары»). Но из массы первых впечатлений постепенно выкристаллизовывается главная тема его творчества — образ простого человека, человека труда. В 1931 году он пишет картину «Девушка-хивинка» — произведение, в котором уже звучит эта тема (илл. 331). Во всем здесь ощущаешь поэзию, свободу — в пластической завершенности грациозного жеста девушки за прялкой, в ясной гармонии красных и лиловых тонов ее одежды, в скупозолотистом колорите дворика.

Через целый ряд тематических произведений («Шелкомотальная фабрика «Худжум», «8 Марта на Регистане», «Раватстрой», «Встреча героя» и другие), написанных ярко, живописно, но оставшихся лишь увеличенными этюдами, Беньков приходит к созданию законченных картин о людях освобожденного Востока. Горячо, темпераментно, сочно написаны его «Подруги» (1939), работающие в пронизанном полуденным солнцем винограднике. Ярко-красные и желто-лимонные тона, контрасты света и тени, озаренные радостью лица черноглазой узбечки и ее русской подруги, зрелый виноград в плетеных корзинах — здесь много движения, жизни. В этом простом сюжете выражена большая и ясная мысль о дружбе и счастье. В портрете «Колхозника-ударника» (1940) привлекает уверенность кисти Бенькова, глубина постижения человеческого характера (илл. 333). Годы оставили на загорелом, обветренном лице старого дехкана печать нелегкой жизни, но он полон достоинства, в нем чувствуются воля и ум. Лучшие картины Бенькова конца 30-х годов были этапными не только для него, но и для развития живописи Узбекистана тех лет в целом.

Ковалевская — ученица Бенькова по Казанской художественной школе, приехавшая в Узбекистан в 1930 году, работая так же, как он, в бытовом жанре, находит свой лейтмотив — образ новой женщины Востока. Она пишет множество этюдов, по этим впечатлениям создает картины «В ложе» (1937, илл. 334) и «Победительница велопробега» (1939). Густой, глубокий цвет мягкого бархата театральной ложи словно обрамляет лица четырех девушек узбечек. Сколько оттенков чувства — восторга, изумления, счастья — в их глазах, в позах, в жестах рук. Что-то большое и очень важное происходит в сердце каждой из них. И вот это эмоциональное напряжение и является тем новым, что Ковалевская внесла в картины о своей современнице узбечке.

Если в 20-е годы невозможно четко определить тематические линии в живописи Узбекистана, трудно проследить развитие отдельных жанров, то 30-е годы, отмеченные поворотом художников к темам современ-

ности, характеризуются развитием тематической картины, реалистического портрета, разработкой основ пейзажа-картины.

Над сюжетно-тематическими полотнами работают, кроме Бенькова и Ковалевской, Уфимцев, Татевосян, Кашина, а также представители молодого пополнения коллектива живописцев: У. Тансыкбаев, М. Аринин, Н. Карахан. Вслед за ними нужно назвать окончивших республиканские художественные техникумы А. Абдуллаева, Л. Абдуллаева, Р. Тимурова, Ш. Хасанову, М. Набиева, С. Абдуллаева, Б. Хамдами, А. Разыкова, Ч. Ахмарова, внесших в живопись Узбекистана свежую реалистическую струю.

Отзвуками пламенных революционных лет наполнены полотна В. Уфимцева, обратившегося после долгих лет противоречивых творческих исканий к большим историческим темам. Он пишет крупноплановый групповой портрет бойцов («Героическая»). Одним из значительных произведений Уфимцева было полотно «Боевой план» (1940), посвященное гражданской войне в Туркестане и участию в ней В. Куйбышева и М. Фрунзе.

От картины к натюрморту и снова к картине, от эскизности, приблизительности композиции к поискам монументальности, интенсивного звучания цвета, психологической завершенности характеристик — таково развитие Н. Кашиной. В 1937 году она исполняет картины «Женщина в колхозе — большая сила», «Женщина Узбекистана в прошлом и настоящем». Художница пишет в это время также ряд сочных натюрмортов (илл. 332).

М. Аринин создает многофигурную композицию «В. В. Куйбышев на хлопкоуборочной», много работает над сюжетными полотнами, раскрывающими образ тружениц колхозной деревни.

Молодые художники обращаются к портрету. Л. Абдуллаеву принадлежит сдержанный, красивый по колориту портрет народного певца М. Ташмухамедова. Определяется как портретист А. Абдуллаев.

Аринин в портрете «Депутат Ахмедова» создает образ женщины узбечки, государственного деятеля, который ассоциируется с образами известных картин Г. Рязского.

В пейзажную живопись наряду с интимно-лирическими мотивами входят темы народныхстроек. Таковы пейзажи «Чирчикстрой» М. Новикова, «На строительстве Большого Ферганского канала» К. Григорьянца.

В 30-е годы значительный удельный вес в живописи Узбекистана приобретает творчество Тансыкбаева и Карахана.

Урал Тансыкбаев, казах по национальности, родился и вырос в Ташкенте, и здесь же, у Розанова, начались его первые занятия рисованием.

Тансыкбаева занимает идея создания монументальной живописи. Он работает над эскизами к фрескам «Колхоз», «Освобожденная женщина» (1933—1934), убежденный в том, что монументальная живопись — это самый важный путь для искусства современности. В станковых произведениях его увлекает поиск гармонии человека и природы. Это проявилось в картинах «Кочевье» (1931, илл. 336), «В родном ауле» (1933). В них при декоративной трактовке цвета и подчеркивании ритмического начала, при элемен-





331. П. Беньков. Девушка-хивинка. 1931



332. Н. Кашина. Подсолнухи. 1940

тах монументальности много поэтической непосредственности, эмоциональности. Постепенно на смену подчеркнутой декоративности и условно-ритмическим построениям приходит тонкость живописных отношений, ясность и жизненность композиции. Таковы пейзажи конца 30-х годов «Весна», «В долине Чирчика».

Ранние работы Н. Карахана отмечены стремлением к декоративности, интенсивной звучности контрастных тонов, подчеркнутой «построенности» композиции. Таковы этюды 1929 года, написанные в Душанбе и Бухаре, и картина «Возвращение жнецов» (илл. 335). Когда в 30-х годах в Узбекистане начинается борьба за воплощение современной темы, в нее включается и Карахан. В его работах, однако, эпоха отражена подчас наивно. Стремление к национальному своеобразию и монументальной обобщенности образов приводило художника порой к некоторому огрублению форм («Сбор хлопка», 1937), нарочитости построения композиции («Утренняя зарядка», 1934). И все же внимание к современности является их достоинством. Иногда в них есть и большая человеческая теплота. Во второй половине 30-х годов в творчестве Карахана все больше и больше места занимает пейзаж, произведения художника становятся более эмоциональными. Типичной для этого периода является «Чирчикская долина».

И Тансыкбаев и Карахан к концу 30-х годов обращаются к изучению русской пейзажной живописи, стремятся, сохраняя ощущение современности, создать пейзаж-картину, пейзаж-образ. Пути их порой расходятся, но общая цель создания образа современности в пейзаже сближает этих мастеров.

Молодые художники Б. Хамдами, М. Набиев, С. Мухамедов, С. Абдуллаев, Л. Абдуллаев решают сложные задачи тематической картины, раскрывающей новое в жизни узбекского народа («В гостях у молодого поэта» и «Поздравление с наградой» Л. Абдуллаева, 1937; «За уроками» С. Абдуллаева, 1940; «В колхозной чайхане» Б. Хамдами, 1936).

Декоративно-прикладное искусство в Советском Узбекистане развивалось на основе богатых народных традиций. Это касается прежде всего художественного ткачества, вышивки и керамики. Другие отрасли: ковроделие, золотое шитье, художественная обработка металла и художественная отделка зданий развивались медленно<sup>86</sup>.

Мелкие предприятия кустарей Узбекистана, выпускавшие художественные изделия, и мастера, работавшие на дому, были объединены к середине 20-х годов в артели различных кооперативных систем. Среди мастеров старшего поколения было много талантливых художников, принадлежащих к той или иной местной школе. Все они имели учеников и последователей, продолжавших традиции учителей и вместе с тем постепенно вносящих в свое искусство все больше нового.

По качеству на первом месте стоял художественный текстиль. Во всех районах республики выделялись хлопчатобумажные и шелковые ткани с полосатыми узорами и оригинальные радужные, так называемые абровые шелка, орнаментированные сложным техническим приемом — резервацией отдельных участков нитей основы при окраске. Вырабатываемые в разных





333. П. Беньков. Портрет колхозника-ударника. 1940



районах ткани сохраняли локальные черты в колорите и мотивах узора. Прекрасные ткани производили в этот период самаркандские мастера: М. Миразимов, братья Хайдар и Мухаммед Акрамовы, Уста Мирадылов, маргеланские мастера Я. Ахмедалиев, М. Мирзакиров и многие другие.

Выпуск ручных набивных тканей значительно сократился, хотя опытные мастера-набойщики и создавали очень интересные штучные изделия — скатерти, покрывала, купоны для одеял. Выделялись художественностью произведения ташкентского набойщика Абдурахима Абдугафурова.

Успешно развивалось искусство художественной вышивки. Необычайного расцвета достигло вышивание мелких изделий — тюбетеек, поясных платков, деталей одежды. Для украшения тюбетеек, которые в 20-х годах стали носить не только мужчины, но и молодые женщины, создавалось множество узоров. Наряду с традиционными «тус-туппи», «чокма-тур», «чор-чорох» и другими возникли и совершенно новые узоры — цветочные. Вышивка мелких изделий несколько не уступала старинной, а во многих случаях превосходила ее. Большой известностью пользовались рисунки шахрисябзского вышивальщика К. Мусоджанова и самаркандской художницы У. Умурбаевой.

Крупные декоративные ручные вышивки, немногочисленные в этот период, сохраняют локальные стили, но обновляются тем, что в них обильно вводятся светлые цвета, главным образом ярко-розовый и ярко-зеленый. Лучшие из этих экземпляров были выполнены мастерицами самаркандской артели «Труд женщины» сестрами Рафкат и Рафоат Раджаповыми.

Чрезвычайно расширилось применение вышивальной машины. Узоры машинных вышивок были чаще всего растительного характера с полихромной мало-гармоничной расцветкой. Как и ручные вышивки начала XX века, их выполняли на черном фоне. Стил машинных вышивок еще не был найден.

Ковровый промысел не удалось восстановить в сельской местности, и производство ковров было организовано в новой среде — в ковровых цехах некоторых художественных артелей<sup>87</sup>.

Как указывалось, медленно восстанавливалось искусство художественной обработки металла, а также золотого шитья. Молодые золотошвеи (до революции женщины совершенно не работали в этой области), освоив эту редкую специальность под руководством известных мастеров старшего поколения Рахмата Мирзоева, Умара Хаятова и других, в конце 30-х годов стали выпускать уже первоклассные произведения.

Во всех районах республики вырабатывали своеобразно орнаментируемую керамическую посуду. Традиции в ее украшении отличались большой устойчивостью. В керамических цехах промысловых артелей работали известные народные мастера: в Ташкенте — Турап Миралиев, в Риштани — Узок Ширматов, в Хиве — Балта Вайсов, в Шахрисябзе — Карим Хазраткулов и другие. К середине 30-х годов в результате некоторых изменений в технологии производства (замена материалов для глазурования и росписи), а также под воздействием стиля ташкентской керамической школы появилась тенденция стирания локальных особенностей в керамике отдельных районов. Так, на-

пример, в Хорезме почти исчез в росписи темно-зеленый колорит — мастера стали расписывать посуду в синей и полихромной гамме.

С 30-х годов в росписи керамических изделий стали появляться сюжетные мотивы: сбор хлопка, изображения исторических памятников, портреты знаменитых писателей и деятелей революции и Советского государства. Недостаточное владение рисунком приводило местных мастеров в этой новой области порой к неудачам, но сама эта общая тенденция примечательна.

Из всех видов прикладного искусства Узбекистана наиболее своеобразно, пожалуй, архитектурно-декоративное. Ставшие знаменитыми в этой области творчества узбекские мастера — Ширин Мурадов, Шамсутдин Гафуров, Усман Икрамов, Кули Джалилов и многие другие — были первыми привлечены в советское время к работе в связи с реставрацией памятников архитектуры в Бухаре и Самарканде. Крупный успех этих мастеров в оформлении павильонов среднеазиатских республик на Сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 году положил начало использованию народного декоративного искусства в новом строительстве.

В 1932 году народные мастера участвовали в отделке здания Музея народного хозяйства в Ташкенте (ныне Выставочный зал Союза художников), а с 1939 года — в строительстве здания Ташоблисполкома и зала заседаний Верховного Совета УзССР, где были применены традиционные резьба и роспись по дереву и ганчу.

На Республиканской художественной выставке 1940 года выделялись мастерски исполненные декоративная мебель и мелкие резные и расписные деревянные изделия Алимджана Касымджанова (илл. 340), Якубджана Рауфова и Сулеймана Ходжаева, созданные для украшения интерьеров жилых и общественных помещений.

Новые экономические и общественные условия вызвали к жизни новые тенденции в прикладном искусстве Узбекистана, общие для многих его видов: орнамент начал терять монопольное значение, проявлялась стихийная тяга к сюжету, изменялась цветовая гамма произведений — росписи стали делать на светлых фонах, голубом и палевом, в тканях и вышивках появился ярко-розовый цвет, заменивший характерный для старинных изделий глубокий малиновый, в керамике произошло вытеснение росписи темных тонов яркой и полихромной, покрытой блестящим слоем свинцовой глазури.

В прикладном искусстве всех районов в освоении некоторых технических приемов и элементов орнамента появились признаки формирования единого стиля.

С первых дней Советской власти направленность творческой мысли архитекторов Узбекистана определялась принципами новой социальной системы: они обращались к задачам реконструкции городов, преобразования населенных пунктов. Градостроительство в республике велось на основе общесоюзных решений, с учетом местных условий. Однако первые разработки генеральных планов Ташкента (архитектор А. Сильченков, 1929—1930), Коканда (архитектор Н. Русакова, 1932) и Чирчика (архитектурно-строительный от-









335. Н. Карахан. Возвращение жнецов. 1934

дел «Углы-Азот», 1929) оказались неудачными, в ряде случаев они были сделаны без учета специфики данных городов и их исторически сложившейся планировки.

В планировке объектов массового строительства в Узбекистане 20-х годов сохраняются традиции народной жилой архитектуры: жилище трактуется как комплекс помещений с внутренним двориком, обязательным устройством террас и небольших помещений на втором этаже. Таковы первые типовые одно- и двухквартирные жилые дома для рабочих Самарканда, Намангана. Характерно появление затем больших жилых зданий типа дома-коммуны в Ташкенте (архитектор С. Полупанов). Но, к сожалению, это был малоудачный опыт. В здании отсутствовали самые элемен-

тарные условия для расселения отдельных семей, жилая часть ограничивалась спальнями. Архитектурный облик большого городского дома не был найден.

В строительстве общественных зданий имелись удачные примеры. Здание Президиума АН УзССР<sup>88</sup> в Ташкенте (архитектор Г. Сваричевский, 1928) имеет удобный, компактный симметричный план коридорной системы; архитектура его проста, элементы национального декора введены экономно. Здание выдержано в хороших пропорциях; удачны позднейшая надстройка третьего этажа и общая окраска в светлый тон.

Следует отметить и ряд общественных зданий, построенных с тенденцией сохранения форм феодального монументального зодчества Узбекистана. Таковы здания Среднеазиатского научно-исследовательского ин-









337. А. Сидоров. Кинотеатр «Ватан» («Родина») в Ташкенте. 1936

ститута ирригации в Ташкенте (архитектор А. Горшенин) и Драматического театра в Бухаре. Оба являются образцами чисто внешнего использования форм восточной архитектуры — портала со стрельчатой аркой, стрельчатых окон, куполов, минаретов и т. п.

Вопрос подготовки профессиональных архитектурных кадров в республике частично был разрешен созданием архитектурного отделения при Индустриальном институте в Ташкенте (1931). Это дало свои плоды в последующие годы.

Правительственные и партийные постановления, направленные на улучшение строительного дела во всей стране, организация Союза советских архитекторов Узбекистана (1934), конкурс (в том же 1934 году) на проект здания Академического театра оперы и балета в Ташкенте — мероприятия, вместе с которыми начинается второй этап развития архитектуры в Узбекской ССР.

На карте республики появляются новые промышленные социалистические центры (город Чирчик, 1934, и другие). Развиваются крупные города. Проект реконструкции Ташкента 1938 года внес существенные изменения в структуру города<sup>89</sup>, основная идея этого проекта заключалась в стирании границ между «новой» и «старой» частями города. Эта идея была удачно решена пробивкой 66-метрового по ширине и 3-километрового по длине проспекта Навои, придавшего органическую целостность планировочной структуре города. В проекте сохранялась радиально-

кольцевая система с концентрацией жилищного строительства в черте шести намеченных промышленных районов.

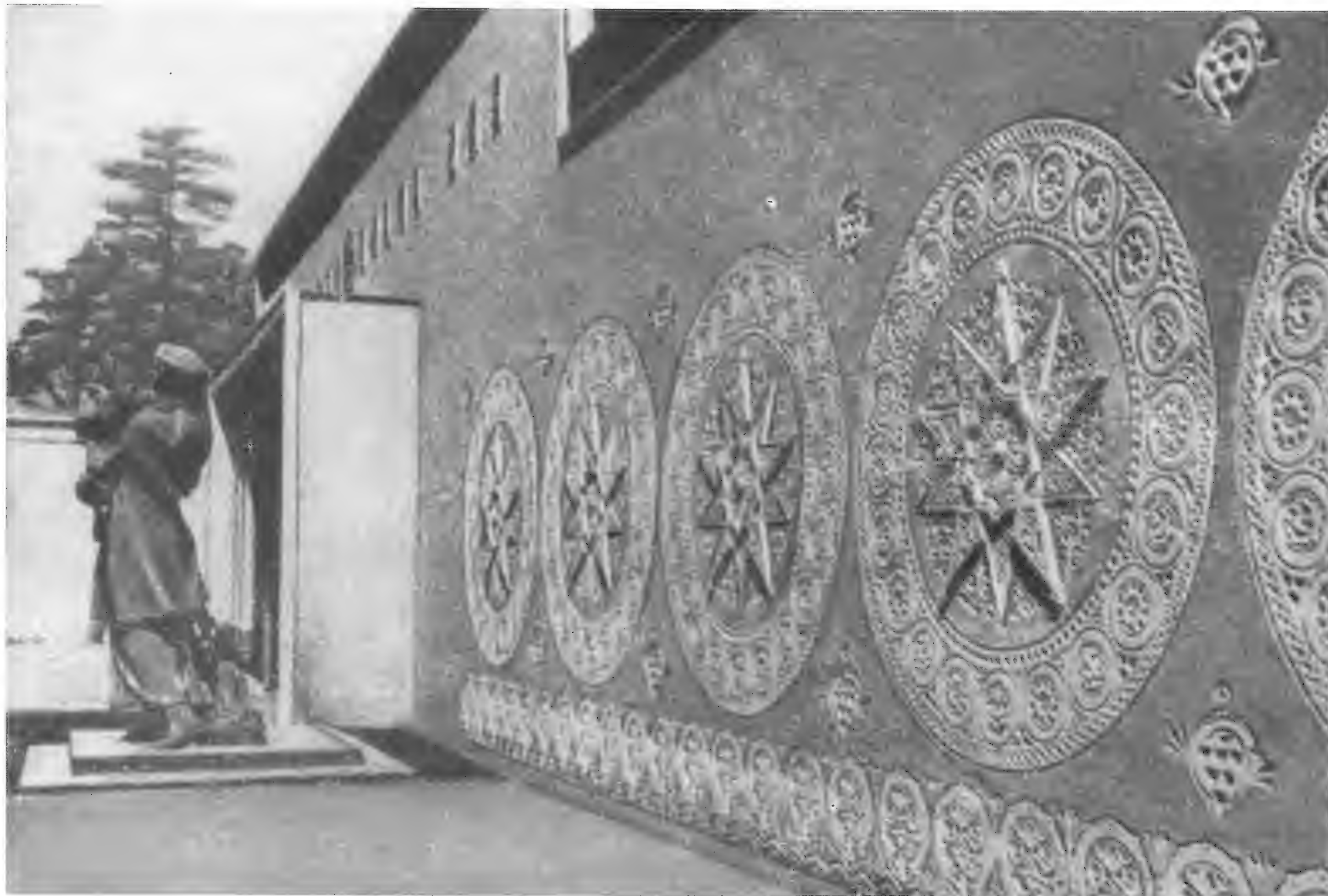
В соответствии с перепланировкой городов и колхозных сел в 1935—1936 годах встал во весь рост проблема массового жилищного строительства в республике. Определилась потребность в трех основных типах жилья: дома для колхозного поселка, городского жилого дома не выше двух этажей и городского дома многоэтажной застройки (в три-четыре этажа). В многолетних поисках были, как всегда, удачи и неудачи. В жилом четырехэтажном Доме специалистов по улице 9 Января (архитектор А. Павлов, 1936), имеющем рациональную планировку, применена псевдоордерная система с «хлопковой» капителью на огромных колоннах, с грубыми архитектурными деталями в лоджиях и карнизах. Как положительный пример можно привести дома Текстилькомбината конца 30-х годов (архитектор М. Беспрозованный) с компактной планировкой, скромным внешним обликом, выразительным, благодаря устройству лоджий, столь рациональных в условиях жаркого климата.

Сельское жилье представляло в большей части одноэтажный дом, построенный из сырцового кирпича. В рассматриваемые годы наметилось типовое проектирование и в этой области. В 1940 году было построено по типовым проектам около 500 колхозных домов в Мирзачульском и Сыр-Дарьинском районах Узбекистана.





338. С. Полупанов. Павильон Узбекской ССР на ВСХВ. 1938



339. С. Полупанов. Павильон Узбекской ССР на ВСХВ. Фрагмент



Особенно остро встал вопрос о направленности архитектурной мысли после конкурсов на ряд общественных зданий, таких, как Театр и Библиотека имени Навои, Дом правительства УзССР и другие. Некоторые архитекторы брали за основу приемы русской классики, о чем свидетельствует, например, здание горкома партии в Ташкенте (архитекторы А. Ларионов и В. Волчек), где введен ордер и сильно акцентирован большой выступающий портик.

В использовании национального наследия в 30-е годы выявились две линии, намечавшиеся еще раньше.

В традициях монументальной средневековой архитектуры было возведено здание Музея народного хозяйства (архитекторы К. Бабиевский и А. Петелин, 1932), в котором старые формы и приемы использовались без творческой переработки. Сооружение получилось эклектичным, громоздким. Другие строители ориентировались на архитектуру узбекского народного жилья. Для этой линии характерен кинотеатр «Ватан» («Родина») в Ташкенте (архитектор А. Сидоров, 1936) с удачно примененной ажурной резьбой на стенных поверхностях и стройной железобетонной колоннадой, созданной по мотивам деревянных колонн айванов (илл. 337)<sup>90</sup>.

Мотивы узбекской народной архитектуры широко использованы в здании облисполкома (архитекторы С. Полупанов, А. Сидоров, В. Архангельский при участии народных мастеров Ш. Мурадова, Т. Арсланкулова и других, 1938) и в павильоне Узбекской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (архитектор С. Полупанов, 1938, илл. 338, 339).

Композиция здания облисполкома<sup>91</sup> симметрична, однако она имеет сложную схему плана с многочисленными выступами: крупное по своим масштабам сооружение раздроблено и перегружено различными неоправданными деталями, в нем нет единства, законченности. Следует отметить отделку интерьеров резьбой и росписью по дереву и ганчу. Большое искусство здесь проявили народные мастера.

Здание павильона Узбекской ССР с главного фасада образует дворик, ограниченный с трех сторон украшенными резьбой глухими стенами. В центре дворика устроена легкая беседка над бассейном. Выразительны элементы ее декора — яркая цветная майолика, орнаменты.

Содружество зодчего с народными мастерами оказалось на ВСХВ очень плодотворным; это одна из больших удач архитектуры Узбекистана в довоенное время.



340. А. Касымджанов. Расписная крышка деревянного столика. 1923



# ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Туркменская Советская Социалистическая Республика была образована 27 октября 1924 года, но становление туркменского советского искусства относится еще к годам гражданской войны. В 1920 году по инициативе художников Р. Мазеля и А. Владычука при Политотделе Первой армии Туркестанского фронта была организована художественная студия. Вскоре она стала именоваться Ударной школой искусств Востока.

Коллектив педагогов и учащихся школы активно участвовал в художественном оформлении революционных празднеств, выпускал агитплакаты по типу «Окон РОСТА», выполнял декоративные росписи на революционные темы в общественных и армейских помещениях (фрески в Ашхабадском обкоме партии: «Старая и новая Туркмения», «Красный джигит», «Революционные вожди Туркменистана» и т. д.)<sup>92</sup>.

Ударная школа стала систематически устраивать в Ашхабаде художественные выставки. Учащиеся выступали пропагандистами новой жизни и новых для Туркменистана видов искусства.

Ударной школе выпала честь выступить в Москве от лица всего туркменского изобразительного искусства. В мае и октябре 1923 года при содействии Ассоциации востоковедения при Народном комиссариате национальностей СССР в столице были открыты первые выставки искусства Советской Туркмении. О них писали «Известия»<sup>93</sup>. Перед московским зрителем дебютировали молодые туркменские живописцы, графики и скульпторы: Б. Нурали, М. Кулиев, К. Шагелов, У. Хандамов, С. Бегляров, Ш. Мурадов, Б. Вольмиев, О. Мезгирева, Р. Папэ, М. Федура и другие.

В поисках национального стиля педагоги школы Мазель и Владычук и некоторые их воспитанники стали на путь перенесения приемов орнаментального народного декоративного искусства в станковую живопись и графику. Наиболее явно это проявилось в некоторых работах Мазеля (например, в рисунке «Иомуды»), Папэ («Персидский двор») и Мезгиревой («Творчество ковродельщицы»).

Школа просуществовала до 1925 года. Самые талантливые ее воспитанники (Нурали, Мурадов и дру-

гие) были направлены для дальнейшей учебы в Москву и Ленинград.

Ударная школа искусств Востока — яркое явление в художественной жизни Туркменистана начала 20-х годов. Она воспитала первые национальные кадры художников, явилась в трудный период разрухи и восстановления народного хозяйства центром художественной жизни в Ашхабаде.

Бяшиму Нурали и Сергею Беглярову принадлежит заслуга создания в туркменской живописи первых значительных сюжетно-тематических полотен.

Нурали, сын батрака, пришел в Ударную школу, когда ему было уже 20 лет, продолжал художественное образование в московском Вхутемасе. Бегляров завершил подготовку в Ереванском художественном училище. После учебы они вернулись в Туркмению. Развитию интереса обоих к работе над картиной во многом способствовало укрепление творческих связей с русскими художниками: приезд в 1926 году в Туркменистан представителей АХРР, готовившихся к выставке «Жизнь и быт народов СССР», а также участие в 1927 году художников Туркменистана в Юбилейной выставке искусства народов СССР в Москве.

В 1927—1928 годах Нурали создает картины «Старый туркменский быт» (илл. 341) и «Новый туркменский быт». В этих произведениях сопоставлена судьба женщины в условиях дореволюционного семейного уклада и в новой советской равноправной семье. Красноватая, близкая гамме туркменского ковра, тональность объединяет оба полотна.

В первом из них в кочевой кибитке изображена колоритная семейная группа. Женские персонажи олицетворяют бесправное положение туркменки в прошлом, ее беспрекословную покорность и забитость. Образы юной девушки-невесты и ее подруги проникнуты какой-то безнадежной грустью.

В картине «Новый туркменский быт» — та же кибитка. В ней стоят советские школьницы туркменки, одетые в легкую современную одежду, с книгами в руках. Лица их озарены счастьем. Образы эти созна-





341. Б. Нурали. Старый туркменский быт. 1927





342. Б. Нурали. Портрет Халиджи. 1926









344. И. Черинько. Старик туркмен. Этюд. 1938

тельно выдвинуты художником на первый план как олицетворение нового положения женщины на Советском Востоке, в семье, в быту, в обществе.

И в той и в другой картине привлекает замечательное знание художником народного туркменского быта, оригинальность композиции. Несмотря на некоторую условность трактовки, он живо и убедительно передает движения и позы изображаемых людей. Все это проникнуто особым поэтическим чувством, любовью художника к своему родному краю.

Женщине туркменке, своей современнице, художник посвящает и ряд портретных полотен, в том числе «Портрет Халиджи» (1926, *илл. 342*), написанный в красновато-коричневой гамме на фоне традиционного орнаментального ковра. Это оттеняет национальную характерность облика девушки, не лишая ее образ живой пластичности.

Одна из ранних картин Беглярова — жанровая группа «Туркменки» (1929, *илл. 343*). Художника занимала задача запечатлеть национальный типаж, особенности и красочность одеяний. Здесь не так остро, как у Нурали, показан разительный перелом в судьбе

343. С. Бегляров Туркменки. 1929

туркменской женщины. Внешний этнографический подход сузил содержание картины. В другом произведении этих лет — портрете председателя аулсовета Бегляров уже сделал попытку показать облик нового человека Туркменистана как активного строителя социализма.

Одновременно с живописью в Туркменистане зарождалась и развивалась графика. Ее зачинателями были художники, сотрудничавшие в газете «Туркменская искра», журналах «Туркменоведение», «Токмак»<sup>94</sup> и в Туркменском государственном издательстве. В их числе было немало воспитанников Ударной школы искусств.

Деятельностью художников-графиков руководил орган ЦК КП(б) Туркменистана — газета «Туркменская искра». Рисунки Н. Шапова, Н. Костенко, Р. Гершаника, О. Пономарева, В. Демиденкова, М. Федуры и других с лаконичными обличительными стихотворными надписями бичевали пережитки прошлого — калым, раннее замужество, многоженство, терьяшников (опиокурильщиков), спекулянтов, прогульщиков, рвачей, взяточников, бюрократов, приверженцев феодально-байской морали.

Рисунки и карикатуры имели в газете особо важное значение: в первые годы Советской власти в Туркмении было очень много неграмотных. Рисунки, опубликованные в печати, адресовались к огромной аудитории, они быстро проникали в самую гущу народа, самые отдаленные аулы и кибитки скотоводов. Благодаря всему этому графика в 20-х и начале 30-х годов сыграла активную роль в формировании социалистического сознания народных масс Туркменистана.

Крупным событием в жизни Туркменистана явилось сооружение памятника В. И. Ленину в Ашхабаде, что положило начало осуществлению в республике плана монументальной пропаганды средствами скульптуры.

Двадцать второго января 1924 года на общегородском траурном митинге трудящихся и красноармейцев было принято решение воздвигнуть памятник Ленину в Ашхабаде на средства трудящихся, внешний облик памятника решить с учетом туркменских национальных художественных традиций, для сооружения использовать только местные строительные материалы. 27 января, в четыре часа дня, в момент похорон Ленина в Москве на Красной площади, в Ашхабаде состоялась закладка памятника великому вождю и учителю мирового пролетариата.

В конкурсе на проект памятника победителем оказался воспитанник Ударной школы Шамиль Мурадов. Окончательное проектирование памятника ЦИК республики поручил академику А. Карелину, энтузиасту изучения туркменского народного искусства. Бронзовая статуя Ленина была выполнена скульптором Е. Трипольской и отлита в городе Байрам-Али литейщиком А. Двойниковым.

Этот монумент был торжественно открыт 7 ноября 1927 года (*илл. 345*).

Ленин изображен во весь рост. Он как бы обращается с речью к народу. Его правая рука поднята









345. А. Карелин и Е. Трипольская. Памятник В. И. Ленину в Ашхабаде. 1927

346. О. Ходжамурадова, А. Мурадова, Е. Крылов. Ковер с портретом В. И. Ленина. 1936



характерным призывающим жестом и указывает на восток. Пьедестал монумента, решенный в виде ступенчатой пирамиды, во время революционных празднеств служил трибуной, в его внутреннем помещении был устроен мемориальный ленинский музей. Грани пьедестала облицованы цветной майоликовой мозаикой, выполненной по мотивам туркменских ковровых орнаментов разных племен — текинского, салорского, иомудского и других. Орнаментальное убранство подчеркивает, что памятник сооружен от имени всего туркменского народа.

На эти же годы приходится и зарождение декоративно-монументальной пластики, рассчитанной на связь с архитектурой<sup>95</sup>. В 1928 году Трипольская создает две большие скульптуры «Туркмен» и «Туркменка», предназначенные для оформления входа в здание Туркменкульта. Более удался скульптору образ туркменки — молодой женщины, с вниманием склонившейся над книгой.

В начале 1929 года в Ашхабаде возникла местная организация АХР — Ассоциация туркменских художников (АТХ). В конце 1929 года ассоциация была преобразована в самостоятельное Общество художников Туркменистана — ОХТ. Оно выработало и приняло свою, несколько противоречивую, но близкую АХР декларацию. ОХТ заявляло в этой декларации: «Мы за пролетарский реализм, выражающий волю победившего класса...»<sup>96</sup>

Пятилетие образования Туркменской Советской Социалистической Республики было отмечено организацией художественной выставки. Двадцать художников дали около 200 произведений, в основном отражавших быт Советского Туркменистана.

Весной 1932 года в Ашхабаде создается инициативная группа для организации нового Объединения художников Туркменистана. Эту группу возглавил ашхабадский художник Н. Костенко. Художники объединения, насчитывавшего в своих рядах тридцать мастеров, смело обратились к отражению новых явлений советской действительности.

На выставке объединения, открывшейся в июне 1934 года, особое внимание привлекли полотна «Комсомольцы принимают хлопок», «Враги колхоза» Беглярова, серия картин «Путь туркменской девушки» Нурали и посвященные Нефтедагу пейзажи, исполненные только что приехавшим в республику И. Черинько<sup>97</sup>.

Организационное сплочение художников республики завершилось созданием в 1939 году Союза советских художников Туркменистана.

Тогда же состоялось открытие Государственного музея изобразительных искусств Туркменской ССР.

В 30-е годы была решена и проблема художественного образования. С ноября 1931 года при Ашхабадском художественном техникуме с музыкальным и драматическим отделениями открыто изоотделение, а в 1934/1935 учебном году на базе изоотделения создано самостоятельное художественное училище. Началась систематическая и планомерная, основанная на использовании богатого опыта русской художественной школы, подготовка национальных кадров изобразительного искусства.

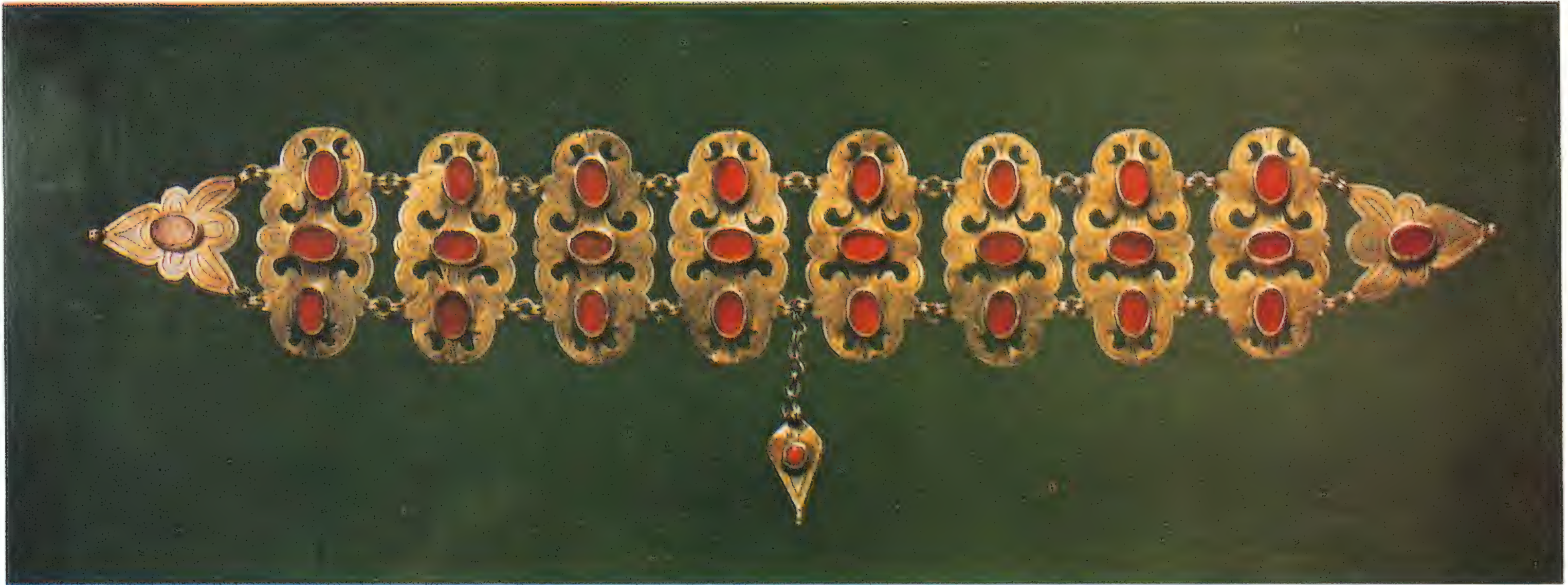
Десятого января 1935 года, в день начала работы Всетуркменского съезда Советов, в Ашхабаде открылась юбилейная художественная выставка «X лет Туркменской ССР». В ней приняли участие московские художники П. Соколов-Скаля, П. Радимов, Н. Терпихоров, Н. Котов, Д. Топорков, армянский живописец М. Сарьян и другие. Они приехали в Туркмению, чтобы в совместной работе оказать творческую помощь молодому коллективу<sup>98</sup>. Критика отмечала, что в картинах выставки, «написанных как московскими, так и местными художниками, в ярких и выразительных красках представлены самые разнообразные явления жизни, быта и труда трудящихся Туркмени, упорно борющихся за создание новой социалистической жизни»<sup>99</sup>. Среди произведений ашхабадских художников на выставке особенно выделялись полотна Беглярова, Нурали и Черинько. Бегляров в картинах «Погрузка хлопка» и «Приемка хлопка» показал одну из важнейших сторон хозяйственной жизни республики. Он достигает успеха в передаче материальности предметов, эффекта солнечного освещения и глубины воздушного пространства. Нурали в картине «Сбор винограда» повествует о труде туркменской женщины. Черинько посвятил яркие, живописные этюды и композиции промышленным районам Туркменистана.

В советское время получает дальнейшее развитие многовековое туркменское искусство ковроделия. Это выразилось в возрождении классических образцов орнаментальных ковров и создании ковров портретных и сюжетно-тематических.

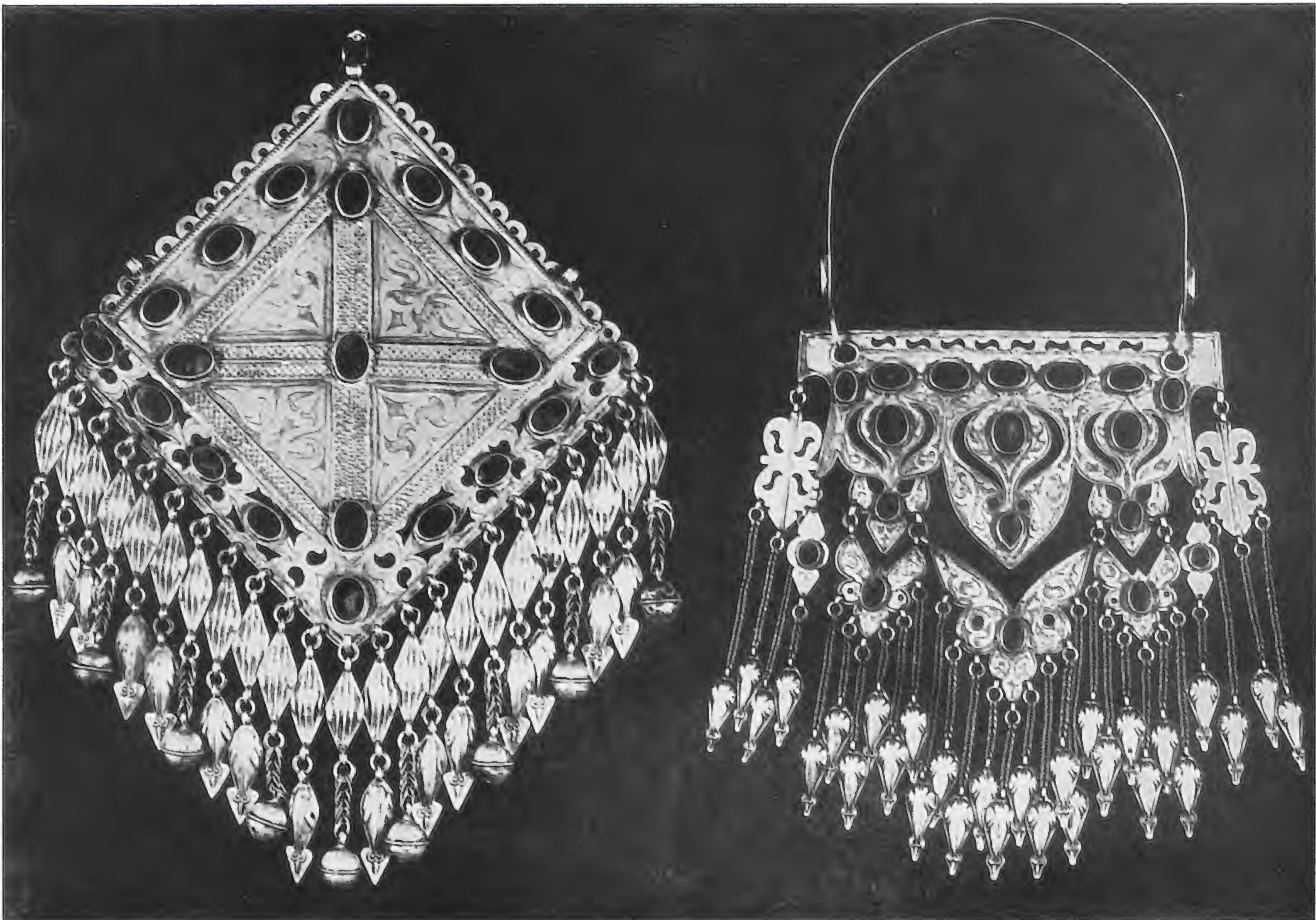
Первые изображения Ленина в туркменских коврах появились в 1925 году в Казанджике, Мары и Челекене. Так, освобожденные от феодально-байской кабалы туркменские женщины высказали свою беспредельную любовь и признательность Ленину и Советской власти. Ковровщицы, работая над этими коврами, шли от графических портретов Ильича, публиковавшихся в газетах, появлявшихся на плакатах, почтовых марках и т. д. Это видишь, например, глядя на ковер, сотканный Курбан Арджановой и Огультаган Карягдыевой, в котором Ленин изображен выступающим с трибуны. Следует особо отметить ковер, сотканный марыйской ковровщицей Биби Ахмедовой. Она умело вплела в традиционную кайму туркменского ковра изображение Ленина, символ союза рабочих и крестьян — серп и молот, а также тексты «Долой калым» и «1927. ТССР». В центральном поле ковра в характерном диагональном ритме она изобразила вместе разные племенные гёли, что не допускалось прежде. Так, простая ковровщица языком коврового орнамента выразила идею братского объединения разноплеменного Туркменистана при Советской власти.

В 1933 году ковровщица Амансолтан Нуралиева совместно с Бяшимом Нурали создала ковер «Портрет В. И. Ленина», положивший начало творческому сотрудничеству мастериц-ковровщиц и художников-профессионалов. В 1936 году ковровщицы Оразсолтан Ходжамурадова и Айджемал Мурадова по эскизу художника Е. Крылова выткали один из лучших сюжетных ковров — замечательный ковровый портрет Ильича (илл. 346).





347. Мужской пояс. Серебро с позолотой, сердолики. 1920-е годы



348. Нагрудные украшения для женского костюма



К числу удач следует отнести также красочное ковровое панно «Танец белуджей» (1937), созданное по эскизу Беглярова ковровщицами Китчан Бердыевой, Курбангозель Курбанмухамедовой, Аннасолтан Мурадовой, Солтан Мурадовой и Дурдыгозель Аннакулиевой. Развивались в Туркмении и другие виды народного творчества — вышивка, ювелирное искусство (илл. 347 и 348).

В январе 1941 года в Ашхабаде открылась Первая республиканская художественная выставка, отмеченная появлением ряда интересных картин.

Активно выступил на выставке Черинько. Своеобразная красота туркменской природы, ее колорит, строительство новой социалистической культуры в республике, ее прошлое и новый быт — все это дало содержание творчеству художника. Этюд «Старик туркмен» (илл. 344) по полноте воплощения типического образа представляет собой по сути законченный портрет. Манера Черинько темпераментна, экспрессивна и отличается тонкой живописностью. Художник мягко связывает фон с большим пятном черного тельпека, колоритно контрастирующего со смуглым лицом седобородого старика. Этюд написан в теплой гамме коричнево-золотистых тонов. К числу лучших работ Черинько следует отнести и историко-революционное полотно «Подпольная типография в Ашхабаде». Несколько революционеров в полуосвещенном помещении печатают листовки. Картина исполнена тревожной романтики, привлекает психологической выразительностью образов.

В конце 30-х годов художник приступил к работе над большим историко-бытовым произведением «Продажа вдовы»<sup>100</sup>. В драматической картине живописец стремился запечатлеть не только тяжелую участь и бесправное положение туркменской женщины, но и глубокие социальные противоречия в жизни старого аула. Тут и бай со своими приспешниками, насильно увозящий женщину, отрывающий ее от родного дома, семьи. Тут и аульная беднота, оцепенело взирающая на печальное зрелище. Тут и старик, утешающий внуку, приниженный рабской покорностью, диким обы-

чаем старины... Картина осталась незавершенной, но даже при этом она производит сильное впечатление. Ее нельзя смотреть без волнения.

Тематика республиканской выставки была в основном исторической и историко-революционной. С. Бегляров показал картину «Арест 26 бакинских комиссаров», Г. Бабилов — «Приезд М. И. Калинина в Ашхабад», М. Данешвар — «За долги», Р. Мазель — «Приезд пристава в аул». В этой выставке уже участвовала и Ю. Данешвар — талантливая художница, проявившая себя главным образом в последующие годы. Были также представлены произведения молодых живописцев, успешно окончивших Ашхабадское художественное училище — Х. Аллабердыева, Е. Адамовой и А. Смекалина. С большим историческим полотном «Восстание 1916 года» выступил художник Я. Аннануров, получивший образование в Москве.

Впервые экспонировались здесь произведения станковой пластики. Два ашхабадских скульптора А. Абрамов и К. Мартыненко представили: первый — портреты народных поэтов Туркменской республики Ата Салиха и Дурды Клыча, выполненные в мраморе, второй — бюст народного комиссара труда Туркменской республики П. Полторацкого, пламенного большевика, расстрелянного в 1918 году наймитами английских интервентов.

Первая республиканская художественная выставка как бы подытожила двадцатилетний путь развития туркменского искусства.

Начало 1941 года прошло в деятельной подготовке к предстоящей декаде туркменской литературы и искусства в Москве. В отряд туркменской художественной молодежи влились живописцы А. Кулиев, Н. Доводов и А. Хаджиев. Создавались новые интересные произведения. Так, студент третьего курса училища Хаджиев начал работу над картиной «Бай и батрак», в которой стремился убедительно, всей образно-психологической характеристикой персонажей показать непримиримую борьбу двух антагонистических классов<sup>101</sup>.

Декада туркменской литературы и искусства в Москве не состоялась: летом 1941 года началась Великая Отечественная война.



# ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Развитие в Таджикистане изобразительного искусства в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции протекало в традиционных формах декоративно-художественного ремесла. Здесь довольно долго не было художников-профессионалов, которые могли бы положить начало созданию национальной школы живописи, графики и скульптуры.

С 1924 года Таджикистан являлся автономной республикой Узбекской ССР, и центром его художественной жизни был Самарканд. С преобразованием Таджикистана 5 декабря 1929 года в Таджикскую Советскую Социалистическую Республику начинается развитие художественной жизни в его новой столице Душанбе.

Одной из первоочередных задач социалистического культурного строительства в Таджикистане являлось создание необходимых условий для формирования национальной интеллигенции во всех областях науки, техники и искусства. К культурно-просветительной работе, которая началась сразу же после установления Советской власти, широко привлекались народные сказители, певцы, острословы, кукольники, мастера декоративно-прикладного искусства. С середины 20-х годов на помощь народному искусству приходит плакатная, газетная и журнальная графика, создававшаяся для Таджикистана художниками Самарканда — Л. Бурэ, А. Патрашкиным и другими.

Особенно значительным для Таджикистана было творчество Л. Бурэ<sup>102</sup>. Его плакаты, а также рисунки для таджикского журнала «Мулло Мушфики» — живая летопись народной борьбы с внутренним и внешним врагом за новую жизнь (илл. 349). Злободневность сюжетов, трактованных с сатирической и политической заостренностью, сочность обрисовки местного типажа и быта, красочность, впитавшая в себя колорит народного искусства с его насыщенными голубыми, бирюзовыми, охристыми и черными цветами, достигаемая этими средствами доходчивость образов — все это придавало его работам большую агитационную и мобилизующую силу. Под влиянием творчества Бурэ в широких народных массах Таджикистана просыпается интерес к изобразительному искусству, развитию которого в прошлом мешали запреты ислама,

возникает художественная самодеятельность. Ярким и любопытным ее примером является письмо дехкана из кишлака Чорбид, адресованное землякам-рабочим Ходжента (Ленинабада), собственноручно им проиллюстрированное<sup>103</sup>. Дехканин восторженно описывает и изображает в многочисленных рисунках изменения в жизни родного кишлака после изгнания шахов, баев, мулл, ростовщиков и полицейских, типы которых он воспроизводит остро и метко. Язык этих рисунков то метафоричен и восходит к приемам средневековой миниатюры, то близок к газетной и журнальной графике. Изображая современность, дехканин правдиво передает свои наблюдения — строятся дома для колхозников, возделываются сады.

После преобразования Таджикистана в союзную республику заметно оживляется здесь художественная жизнь.

В 1933 году в Душанбе открывается Историко-краеведческий музей. Здесь организуются первые выставки изобразительного искусства.

Возникают очаги художественного воспитания: Дом народного творчества (1935) и Художественное училище (1936).

В 30-х годах в Таджикистан были привлечены для работы московские и узбекские живописцы и графики. Каждый из них находил здесь волнующие темы, каждый по-своему передавал яркие впечатления от местной жизни и природы, а все вместе они своей деятельностью помогали развитию таджикского искусства.

П. Соколов-Скаля в серии акварелей «Средняя Азия» (1931—1932), в картинах «Марш в песках» (1933), «Бой с басмачами» (1934), «Пленный курбаши» (1935) запечатлел события, связанные с разгромом в Таджикистане басмачей. Участники экспедиций Академии наук СССР на Памир П. Староносков и Н. Котов создали полотна и рисунки, посвященные людям и природе высокогорных районов республики.

Одним из первых художников, поселившихся в Душанбе в начале 30-х годов, был Е. Бурцев — воспитанник Ташкентского художественного училища. Так же, как и Бурэ, Бурцев стремится к убедительности, ясности, социальной заостренности сюже-





349. Л. Бурэ. Карикатура. 1920-е годы



350. П. Фальбов. Овладеем техникой. Рельеф. 1935

та. Характерный облик людей, своеобразие ситуаций в картинах «Бай идет» (1935), «Поездка чиновника» (1937) и других вводили зрителя в атмосферу дореволюционного быта с его социальными контрастами. Полотна «Трасса Душанбе — Ташкент» (1936), «Поймка Ибрагим-Бека» (1937), «Вода пошла. Большой Ферганский канал» (1940, *илл. 351*) отражали важнейшие события новой истории Таджикистана — победу над классовым врагом, социалистическое строительство, хотя Бурцеву и не удавалось еще достичь глубины и емкости всех образов, совершенства исполнения. Выразителен в картинах Бурцева пейзаж. Собственно пейзажные полотна относятся к наиболее образным и цельным его произведениям, в них наиболее ощутим живописный дар художника («Горная речка», 1937; «Скалы», 1939; «Утро в горах», 1940).

В 1933 году в Душанбе из Самарканда приезжает П. Фальбов, незадолго до того окончивший Вхутемас. Вначале Фальбов ограничивается портретными и пейзажными этюдами. В середине десятилетия художник выступает с жанровыми картинами. Увлечшей его теме колхозного строительства он посвящает также и скульптурные композиции (*илл. 350*).

Фальбов был первым секретарем оргкомитета Союза советских художников Таджикистана, созданного в 1934 году.

В 30-х годах в республике работают также живописцы А. Камелин и М. Новик.

Тесно связано с Таджикистаном творчество московских художников И. Ершова и В. Сидоренко, участвовавших в художественной жизни республики и оказывавших практическую помощь местным художникам. Оба живописца создали произведения, в которых ощущается желание отразить различные стороны жизни молодой республики, изменения, происходящие в ее облике: строительство рудников, заводов, создание ирригационной системы, автомобильных трасс, прорезывающих горы, — «Шураб-Шахта» (1936) и «Дорога Душанбе — Хорог» (1940) Ершова; «Вечер на канале Вахш» (1934, *илл. 352*) и «Консервный комбинат имени Микояна в Ленинабаде» (1938) Сидоренко.

На республиканской выставке 1934 года серией этюдов на тему сбора хлопка обратил на себя внимание национальный живописец А. Ашуров, получивший основы профессионального образования в Ташкентском художественном училище. Творчество этого художника в 30-е годы в основном было связано с театром, что, однако, не помешало ему создать и ряд убедительных портретных образов. Наиболее удачным из них был «Автопортрет» (*илл. 354*). Мужественность и энергия портретируемого невольно ассоциируются с расцветом творческих сил его народа.

Почти одновременно с Ашуровым начинает свой творческий путь другой художник таджик, уроженец Самарканда М. Хошмухамедов. Несмотря на протесты родных, считавших занятие живописью противоречащим заветам шариата, он уезжает учиться в Азербайджанское художественное училище, а с 1936 года занимается на курсах повышения квалификации при Московском институте изобразительных искусств. В конце 30-х годов, поселившись окончательно в Душанбе, Хошмухамедов создает многочисленные пейзажные этюды, не лишенные лиризма. Его привлекают





351. Е. Бурцев. Вода пошла. Большой Ферганский канал. 1940

зеленые сады кишлаков, городской пейзаж Душанбе, величественные архитектурные памятники Самарканда, Гиссара — «Окрестности Душанбе», «Мостик в Гиссаре», «Крепость» (илл. 355). Хошмухамедов пишет также картину, посвященную восстанию в 1885 году таджикских дехкан, предводительствуемых народным героем Восэ. Это была первая в таджикском искусстве попытка создать историческое полотно большого плана.

В 1938—1939 годах ряды таджикских живописцев пополнились новыми силами. В Душанбе приехали окончившие Всероссийскую Академию художеств Г. Тимков, Б. Шахназаров, В. Фуфыгин и Е. Чемодуров, внесшие значительное оживление в развитие станковой живописи и театрально-декорационного искусства республики. Их приезд совпал с началом подготовки к декаде таджикского искусства и литературы в Москве, и они энергично присоединились к этому общему делу.

На выставке во время декады в 1941 году были экспонированы лучшие произведения таджикских и всех тех художников, которые работали в Советском Тад-

жикистане и способствовали развитию в республике изобразительного искусства.

К значительным достижениям должно быть отнесено показанное в дни декады театрально-декорационное искусство. Испытывавшее вначале воздействие конструктивизма, оно знаменуется в конце 30-х годов новыми поисками с приходом в Театр имени Лахути Е. Чемодурова, ученика Е. Лансере и М. Бобышова, а в Театр оперы и балета — В. Фуфыгина, ученика Бобышова. Оба совершают поездки по республике, восхищаясь древним зодчеством Таджикистана, бесчисленными сокровищами народного творчества. Увлеченность молодых художников народным таджикским искусством плодотворно сказалась на их творчестве. Декорации к постановкам, осуществленным в дни декады, принесли Фуфыгину и Чемодурову заслуженный успех.

Большую поддержку и творческую помощь оказал молодежи главный художник декады В. Рындин. Среди показанных спектаклей героической приподнятостью, образной силой, красочностью и вместе с тем конкретностью деталей выделялась постановка пер-





352. В. Сидоренко. Вечер на канале Вахш. 1934

вой таджикской оперы «Восстание Восэ» с декорациями Фуфыгина.

Большая часть реквизита в декадных спектаклях была выполнена руками народных мастеров — художника-орнаменталиста Ю. Рауфова и мастера набойки по ткани Р. Юлдашева. Это интересный пример того, как расширилась область применения народного творчества в современной жизни.

Народное искусство Таджикистана развивалось, видоизменяясь под влиянием нового быта. В свою очередь, оно оказывало заметное воздействие на смежные виды искусства — архитектуру, художественную промышленность.

Наиболее богаты народными талантами были районы городов Ура-Тюбе и Ходжента. Здесь наряду с артелями<sup>104</sup> создаются и крупные очаги художественной промышленности.

Характерно, что в первые годы Советской власти возрождаются многие загложшие в конце XIX — начале XX века виды декоративно-прикладного искусства, в частности старинная набойка.

Ура-тюбинский мастер Р. Юлдашев, используя узоры со старых резных досок, создал новые композиции, более крупного масштаба, в более богатой цветовой гамме, вводя в набойку дополнительно раскраску от руки. Его искусство нашло применение и в театре и в ткацкой промышленности. Ю. Рауфов также работал не только для театра: он создавал еще и своеобразные





353. И. Ершов. Таджичка. 1939



354. А. Ашуров. Автопортрет. 1940

декоративные натюрморты (илл. 356), расписывал шкатулки, рамки.

Новые художественные решения появляются в традиционной резьбе по дереву — в работах уратюбинских мастеров-резчиков А. Гафурова, А. Алимова, Ю. Баратбекова и других. Широко используются на шелкоткацких фабриках Душанбе и Гиссара орнаменты золотошвейного искусства. В традиционных рамках развиваются ювелирное и гончарное искусства.

Декоративное искусство Таджикистана находит применение в оформлении дворцов культуры, театров, клубов, красных чайхан, домов колхозника. Наиболее распространены здесь роспись и резьба по дереву и ганчу, сохраняющие традиционные системы орнаментов и художественные приемы, характерные для различных районов. Это искусство обогащается и мотивами, в которых находят отзвук явления новой жизни.

В рассматриваемый период складывается на новой основе издавна характерный для Средней Азии синтез прикладного искусства с архитектурой.

Кардинальный сдвиг в общественном и культурном развитии Таджикистана сказался на интенсивном росте городов и более всего столицы Таджикистана —



355. М. Хошмухамедов. Крепость. 1940



Душанбе, возникшей на месте трех старых кишлаков в поразительно короткий срок. Замкнутые, низкие жилища вытесняются в 30-е годы многоэтажными домами, образующими ясные перспективы площадей и улиц.

Интенсивно возводятся большие общественные здания (учебные заведения, поликлиники, кинотеатры, клубы). Если жилой дом сохраняет еще в большой степени традиции старых планов и конструкций, то при возведении общественных зданий используются опыт советской архитектуры и традиции русской классики (Дом правительства — архитектор С. Анисимов, Педагогический институт — архитектор Стрекалов и т. д.). В декоре же зданий находят применение творчески разработанные чисто таджикские мотивы. Они были использованы, в частности, при постройке Академического театра оперы и балета (архитекторы Д. Билибин, В. Голли, художник С. Захаров и другие, 1940—1942) <sup>105</sup>.

Есть эта традиционность в ритмических рядах колонн с оригинальными капителями, украшающих центральный и боковые фасады здания театра. В оформлении интерьеров театра получили применение различные виды орнаментальной декорации: тонко прорисованные ажурные кессоны, резные ганчевые панно и роспись. Художники обогатили орнамент новыми элементами узора и смягчили его расцветку, сохранив стиль и характер, присущие народному декоративному искусству.

В это время производились опыты использования национальных традиций и в самой архитектуре. Так, в павильоне Таджикской ССР на ВСХВ (архитекторы А. Антоненко и М. Захаров, 1939) были удачно развиты национальные формы народного зодчества, сочетавшиеся с характерными национальными приемами архитектурной декорации — росписи, резьбы (исполнители Ю. Баратбеков, М. Бабаджанов и другие).



356. Ю. Рауфов. Цветы в вазе. 1940



# ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

С 1924 года Киргизия — автономная республика в составе РСФСР. 5 декабря 1936 года она преобразована в Киргизскую Советскую Социалистическую Республику.

Уже в 20-е годы огромная масса коренного населения Киргизии овладевает грамотой, развивается литература на родном языке, начинают выходить газеты, журналы. В это время записан киргизский эпос «Манас», отдельные части его переведены на русский язык. Появляется театральное и изобразительное искусство. В создании этих новых для Киргизии видов искусства участвуют совместно киргизская молодежь и ее русские педагоги — художники и артисты.

Одним из центров подготовки национальных кадров в области культуры стал открывшийся в 1925 году Киргизский институт просвещения, позднее реорганизованный в Центральный киргизский педагогический техникум имени М. Покровского. Здесь дети скотоводов впервые стали пробовать свои силы в запретных для мусульман областях творчества — в изобразительном и театральном искусстве.

Крупную роль в развитии изобразительного искусства Советской Киргизии сыграл С. Чуйков. Он родился в Пишпеке, тогда тихом уездном городке (ныне это столица Советской Киргизии — город Фрунзе). Здесь и в городе Верном (столица Казахской ССР — Алма-Ата) прошли его детские и юношеские годы. Первые работы художника 1917—1920 годов посвящены главным образом природе и быту окрестностей этих двух городов. В 1920 году Чуйкова направили учиться в Ташкент, в Туркестанскую народную художественную школу, а оттуда в 1921 году — в Москву, во Вхутемас. Но ни тогда, ни позже он не порывает связи с родной Киргизией. В 1927 году, будучи еще студентом, Чуйков участвует как единственный представитель Киргизской республики в Юбилейной выставке искусства народов СССР<sup>106</sup>.

С этого времени он постоянно выступает на московских и зарубежных выставках советского изобразительного искусства. Его картины, посвященные Киргизии, видят в Амстердаме, Цюрихе, Лондоне, Берлине, Праге. Чуйков принес в свой край культуру работы над реалистическим живописным полотном, над натур-

ным этюдом. Он был инициатором основания в республике художественного музея.

В 1933 году, когда создается Организационный комитет Союза советских художников Киргизии, его председателем избирают Чуйкова.

В выявлении художественно одаренной киргизской молодежи участвовал также В. Образцов<sup>107</sup>. Творческое наследие его невелико: в 1934 году преждевременная смерть оборвала деятельность художника.

Для Образцова вначале характерно стремление к декоративной обобщенности форм. Пример тому — эскиз к картине «Подготовка восстания в 1916 году» (1931). На фоне луга четко выделяется кольцо фигур. Художник выбирает здесь локальные цвета, контрастные, как в киргизских войлочных коврах или вышитых настенных панно — тушкыйизах. Увлечшись работой на пленэре, Образцов отходит от схематизма и стилизации и создает несколько удачных полотен: «Девочка дунганка», «Женщина у юрты» и другие. К этому периоду относится и картина с таким современным сюжетом, как «Слушают радио» (1933, *илл. 360*).

Открытая в ноябре 1934 года во Фрунзе Первая республиканская выставка картин художников Киргизии явилась подлинным народным праздником. В лучшем здании города играл духовой оркестр, с гор приехали животноводы, чтобы посмотреть не виданные доселе произведения изобразительного искусства. Участниками выставки были А. Игнатьев, Л. Касаткин, Е. Малеина, В. Образцов, С. Солодовников, С. Чуйков и другие работавшие в то время в Киргизии художники. С ними рядом выступали талантливые самоучки, только еще начинавшие профессиональную подготовку, — Г. Айтиев, С. Акылбеков, Н. Ефременко.

При Союзе советских художников Киргизии в 1935 году была организована студия, в которой вскоре уже обучалось около ста человек. Преподавали здесь приехавшие во Фрунзе ученик И. Репина Н. Розанов, ученик В. Серова И. Гальченко и другие. В 1939 году студия преобразована в Художественное училище.



Несколько художников были посланы для продолжения образования в Москву, среди них — киргизы Гапар Айтиев и Сабырбек Акылбеков.

В 1935 году художники Киргизии экспонировали свои картины на Второй республиканской выставке<sup>108</sup>.

Подавляющее большинство работ, показанных на Первой и Второй республиканских выставках, — это лишь начало творческих поисков, однако в них заметно уже стремление дать правдивое, реалистическое отражение жизни.

О том же свидетельствовала Третья республиканская выставка. Художники решили посвятить ее двадцатилетию со дня восстания киргизского народа против царизма.

Колониальное прошлое Киргизии, восстание 1916 года, подавленное царизмом, новая социалистическая Киргизия — таковы разделы этой большой тематической выставки. Вполне понятен особый интерес к сопоставлению настоящего с недавним прошлым у народа, только что обретшего независимость и свободу. Пропаганда через такое сопоставление всего нового, что принесла Советская власть, стала ведущей задачей художников.

Чуйков создал цикл картин «Из колониального прошлого» и большие полотна о сегодняшнем дне Киргизии: «От старого к новому», «Красноармеец в ауле». В последней вернувшийся в родной аул солдат обучает грамоте односельчан. Игнатьев написал картину «Куют оружие», посвященную восстанию 1916 года, и большое полотно бытового плана о творчестве мастериц — «Вышивают тушкыйиз». О бесправном прошлом киргизского народа напоминают картины Айтиева «В батраках у бая» и Л. Дейманта «Подготовка восстания 1916 года», но тот же Айтиев представил и картину «Физкультурники», а Деймант — портреты своих современников; Акылбеков показал картины «Молотьба в колхозе», «За советом к опытнику».

Смысл совершившихся в народной судьбе перемен художники раскрывали порой еще несколько схематично. Иногда взамен богатства наблюдений в основу картины клали логическую схему, образы лишались разнообразия, индивидуальности, характеристика героев строилась только на внешних чертах: например, тощий — батрак, толстый — бай. Во всех исторических картинах в обнаженном конфликте резко противопоставлялись друг другу две социальные группы.



357. С. Чуйков. Счастливое материнство. 1937





358. С. Чуйков. Самолет в степи. 1937

И все же в конкретных условиях того времени, когда дехканам необходимо было сказать просто и ясно о сути классовой борьбы, такие плакатные по своему характеру произведения играли большую роль и привлекали зрителя остротой темы.

Центральное место на Третьей республиканской выставке занимали работы Чуйкова — «Киргизское восстание 1916 года» и «Бегство повстанцев 1916 года в Китай». Это большие полотна драматического содержания. Напряженность действия, трагизм событий подчеркнуты в них эмоциональной трактовкой пейзажа. В первом из них и композиция, и колорит, и даже некоторая обобщенность рисунка призваны усилить воздействие картины, передать единый порыв повстанцев, лавиной движущихся на царские войска.

Очень много значили для киргизских художников в решении вопросов мастерства работа над этюдами,

изучение, наблюдение жизни людей, природы края. Начиная с первой и на всех последующих выставках 30-х годов этюды занимали как по числу, так нередко и по художественным достоинствам ведущее место. У многих художников республики этюд был не только сырым материалом, он нес в себе подчас законченный образ.

Интерес к жизни новой Киргизии, постоянная работа над этюдами, несомненно, определили некоторые особенности киргизского искусства. Художники избегали парадности, увлечения этнографическими деталями, экзотичностью пейзажа, кстати сказать, прекрасного в Киргизии. Поэтичность восприятия простого, обычного, обыденного делает особенно привлекательными их произведения.

Наиболее полно проявились эти особенности в работах Чуйкова (илл. 358), Игнатьева, Айтиева, Акылбе-





359. С. Чуйков. Охотник с беркутом. 1938

кова, А. Евдакова, написанных в 30-х годах. Они представляют собой важный этап в освоении реалистического метода. От отдельных этюдов, зарисовок художники постепенно переходят к более обобщенным образам. Таковы, например, полотна Чуйкова «Счастливое материнство» (илл. 357), «Охотник с беркутом» (илл. 359), «На границе», послужившие началом его большого поэтического цикла картин о новой Киргизии<sup>109</sup>.

«Счастливое материнство» (1937) — большая, солнечная, проникнутая радостью картина, очень далекая от внешних эффектов, от какой-либо театральности. Написана она на основе большого запаса этю-

дов<sup>110</sup>. Настоящая страсть к наблюдению живой жизни, к собиранию этюдов владеет Чуйковым. В основе картины «На границе» (1938) лежит жизненный эпизод: девушка, подскочив на разгоряченном коне к воину-пограничнику, сообщает ему о нарушителе границы. В лаконичной и простой композиции Чуйков решает важную тему охраны советских рубежей.

Просто и правдиво рассказывает Акылбеков в картине «Колхозная отара» (1939) о молодом чабане, который недавно научился грамоте и не расстаётся теперь с книгой даже на пастбище. Художник без ложного пафоса показывает то новое, что навсегда вошло в жизнь народа (илл. 361). Айтиев пишет картину





360. В. Образцов. Слушают радио. 1933

«Отдых колхозников» (1937). Это наблюденная сценка, которую не раз запечатлевал он в этюдах.

Уже в этих работах Айтиева и Акылбекова выявились типичные для их дальнейшего творчества черты. Это раздумье и, пожалуй, лиризм повествования. Спокойствие и уравновешенность в развитии действия, композиции, в рисунке, колорите являются как бы выражением особенностей психологического склада, чувствующегося во всем укладе жизни киргизского народа — и в его речи, и в эпосе, и в мелодичных киргизских песнях.

Аналогичным путем шли и другие художники. Теперь основой их творчества все в большей мере становится окружающая жизнь, девизом — жизненная правда.

Работа над этюдами имела большое значение и для развития пейзажа как самостоятельного жанра. Удачно схваченный на натуре этюд, заключавший вместе с тем в себе цельный, законченный образ, вырастает в картину, раскрывающую жизнь природы родного края. Уже в эту пору художники ставили перед собой задачу дать не столько внешние приметы местности, сколько передать состояние природы, специфическое для Киргизии. «Речка Арашан» Чуйкова (1934), «Горная речка» Евдакова (1936), «Деревья» Акылбекова (1938), «Юрты» Айтиева (1940, *илл.* 362), а также пейзажи

Игнатьева, Дейманта и других показали плодотворность выбранного этими живописцами пути.

Творчество художников республики было широко представлено во время декады на выставке «Изобразительное искусство Киргизской ССР», открывшейся в Москве в 1939 году. Молодое национальное изобразительное творчество к этому времени достигло первых больших успехов — главным образом в живописи.

Во время декады зрители увидели и театрально-декорационное искусство.

Уже первые спектакли киргизской театральной студии, организованной в 1926 году, потребовали участия художника. Над оформлением постановок работали в разное время Образцов, Игнатьев, Гальченко и другие. В 1938 году выступает в качестве декоратора Айтиев, а в 1939 — И. Белевич.

Одни художники-постановщики увлекались условным решением оформления спектакля в духе конструктивизма, другие шли к натуралистическим эффектам, старались с помощью декораций и реквизита сделать все настоящим, «как в жизни». Зачастую оформление спектакля и в тех и в других случаях оставалось в основе своей дилетантским. И только во время подготовки спектаклей для декады литературы и искусства в Москве в театрально-декорационном искусстве Киргизии произошел заметный сдвиг.





361. С. Акылбеков. Колхозная отара. 1939

Для работы в театре тогда был приглашен Я. Штоффер. В оформлении музыкальной драмы «Аджал Ордуна» («Не смерть, а жизнь») и оперы «Айчурек» («Лунная красавица») Штоффер проявил много изобретательности, широко используя элементы народного творчества. Гапар Айтиев, одновременно оформлявший пьесу «Алтын кыз» («Золотая девушка»), помогал ему в подборе образцов народного орнамента. Все эти спектакли поражали яркостью красок, богатством народных узоров и величием киргизского пейзажа, на фоне которого разворачивалось действие.

В конце 30-х годов художники Киргизии приступили к разработке нового цикла исторических сюжетов, связанных с жизнью киргизского акына-демократа Токтогула Сатылганова (1860—1933). Свои работы они готовили к выставке, приуроченной к 80-летию со дня рождения акына. Здесь наряду с пейзажами С. Акылбекова и А. Евдакова, в которых живописцы показали родные места Токтогула, наряду с портретами акына, исполненными А. Игнатьевым, С. Асарбеко-

вой, портретами его товарищей и соратников, написанными С. Чуйковым («Калык Акиев») и В. Тюриным («Алымкул Усенбаев»), были показаны и многофигурные композиции «Арест Токтогула» И. Гальченко, «Встреча Токтогула со слепой матерью» А. Игнатьева, «Любовь Токтогула» А. Ташбаева, «Юность Токтогула» А. Евдакова и другие.

В отличие от исторических картин, написанных в начале 30-х годов, полотна токтогульской выставки создавались на основе более глубокого изучения материала. Причем каждый из участников останавливался на особенно близких ему моментах биографии Токтогула. У Ташбаева — это молодой влюбленный, слагающий песни для любимой. У Евдакова — это юноша, вдохновенно поющий о свободе. У Игнатьева Токтогул — поэт, горячо любящий свой родной край, свой народ. У Гальченко — поэт-бунтарь, даже в кандалах протестующий и борющийся.

Здесь же был представлен эскиз большой картины «Токтогул среди народа» Чуйкова, которую он окончил в 1941 году, накануне войны. В вечерний час, ког-





362. Г. Айтиев. Юрты. 1940

да так тихо вокруг и легко поется, Токтогул в окружении киргизов-кочевников слагает свои песни. Он творит для народа, с народом. Чуйков добивается строгости и лаконизма композиции и изобразительного языка, вместе с тем подчеркивая в каждой фигуре тонкие нюансы восприятия задушевной песни акына.

Основываясь на материале этой выставки, можно говорить о развитии портрета как самостоятельного жанра в киргизском искусстве. Первые опыты в этом направлении были сделаны немного раньше. Еще в 1937—1939 годах Айтиев пишет портреты своих друзей — художника С. Акылбекова (илл. 363) и поэта А. Осмонова. В этих портретах Айтиев выступает впол-

не зрелым художником, тонко чувствующим цвет, умеющим понять и передать характер портретируемого. В 1938 году Деймант создал «Портрет колхозника» (илл. 365), исполненный с подкупающим вниманием к облику и духовному складу изображенного человека.

В портретных полотнах киргизских живописцев чувствуется стремление не ограничиваться внешним сходством, а найти неуловимые на первый взгляд черты характера, без которых, однако, образ был бы лишен внутренней жизни. Национальная принадлежность человека раскрывается не с помощью этнографически точных аксессуаров, а через характерность жестов, поз, движений, через общее эмоциональное звучание портрета, обычно композиционно уравновешенного.





363. Г. Айтиев. Портрет художника С. Акылбекова. 1937



Таким образом, в исторической и жанровой картине, в портрете и пейзаже художники показывали прошлое и новый быт киргизского народа, стремились к выражению национального характера.

Графика и скульптура развивались в Киргизии медленнее.

Художники оформляли газеты, журналы, книги, но о больших творческих достижениях говорить еще было трудно. Отдельные графические работы, которые появлялись на выставках, представляли собой либо зарисовки штудийного плана, либо подготовительный материал для живописных работ.

Появление станковой графики в Киргизии связано с приездом во Фрунзе в 1939 году молодых художников А. Михалева и Л. Ильиной, которые стали преподавать в Художественном училище и активно включились в творческую жизнь Союза художников. На выставке искусства Киргизии в Ленинграде в 1940 году они уже экспонировали свои работы. Однако в первые годы после приезда в Киргизию художники еще только знакомились с жизнью республики и лишь значительно позже на основе этих впечатлений создали много интересных графических циклов.

Что касается скульптуры, то первые шаги в этой области были сделаны еще в 1934 году, когда на Пер-



365. Л. Деймант. Портрет колхозника. 1938



364. Л. Месарош. Голова старухи. 1936

вой республиканской выставке картин художников Киргизии были показаны работы самодеятельных скульпторов. Более активной стала работа в области скульптуры с приездом во Фрунзе в 1936 году венгерского скульптора Ласло Месароша, объединившего вокруг себя группу молодежи и возглавившего в 1936 году скульптурное отделение Фрунзенской художественной студии<sup>111</sup>. Он создал целый ряд интересных, отличающихся простотой, обобщенностью пластического решения и в то же время не лишенных индивидуальности портретных образов (илл. 364), барельеф «Стахановский забой» и композицию «На страже границы», которые были показаны на Третьей и Четвертой республиканских художественных выставках. Месарош принимал участие и в оформлении города.

В конце 30-х годов в Киргизию приехали скульпторы В. Пузыревский, окончивший скульптурный факультет во Всероссийской Академии художеств, и О. Мануйлова, воспитанница Московского училища живописи, ваяния и зодчества. С их приездом на выставках киргизского искусства скульптура заняла прочное место. Мануйлова выступала со станковыми вещами, но стремилась работать и над монументальными формами. Пузыревский решал свои композиции в жанровом плане.

Художники, представляющие новые для Киргизии виды искусства, не раз выступали в творческом содружестве с мастерами народного прикладного искусства. Так, по эскизам художников мастерицы выши-



вали цветным шелком портреты, обрамленные красочным национальным узором, для Всемирной выставки в Париже (1937) и Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1939). В ряде случаев им удалось добиться художественной цельности в сочетании реалистического портрета с орнаментом.

Киргизский народный орнамент всегда украшает предмет, не нарушая его архитектоники. Киргизские мастера избегают сложных и перегруженных узоров, выбирают четкие и плавные линии рисунка, уравновешенную в цвете и в тоне композицию. Они любят чистые, контрастирующие краски, иногда очерчивают яркие пятна цветным контуром, часто используют красный и синий, коричневый и белый цвет, несколько реже применяют черный.

В новых условиях жизни, в новом быту старые предметы прикладного искусства постепенно теряли свое значение и прежние функции, все более превращаясь просто в украшение интерьера. Из всех видов традиционных изделий в оседлую жизнь вошли вышивки-тушкыйизы и отчасти войлочные ковры-ширдаки (илл. 366). Ширдак сохранил прежние узоры, но значительно обогатилась его цветовая гамма, а в вышивке стали появляться новые элементы, увиденные мастерами в жизни.

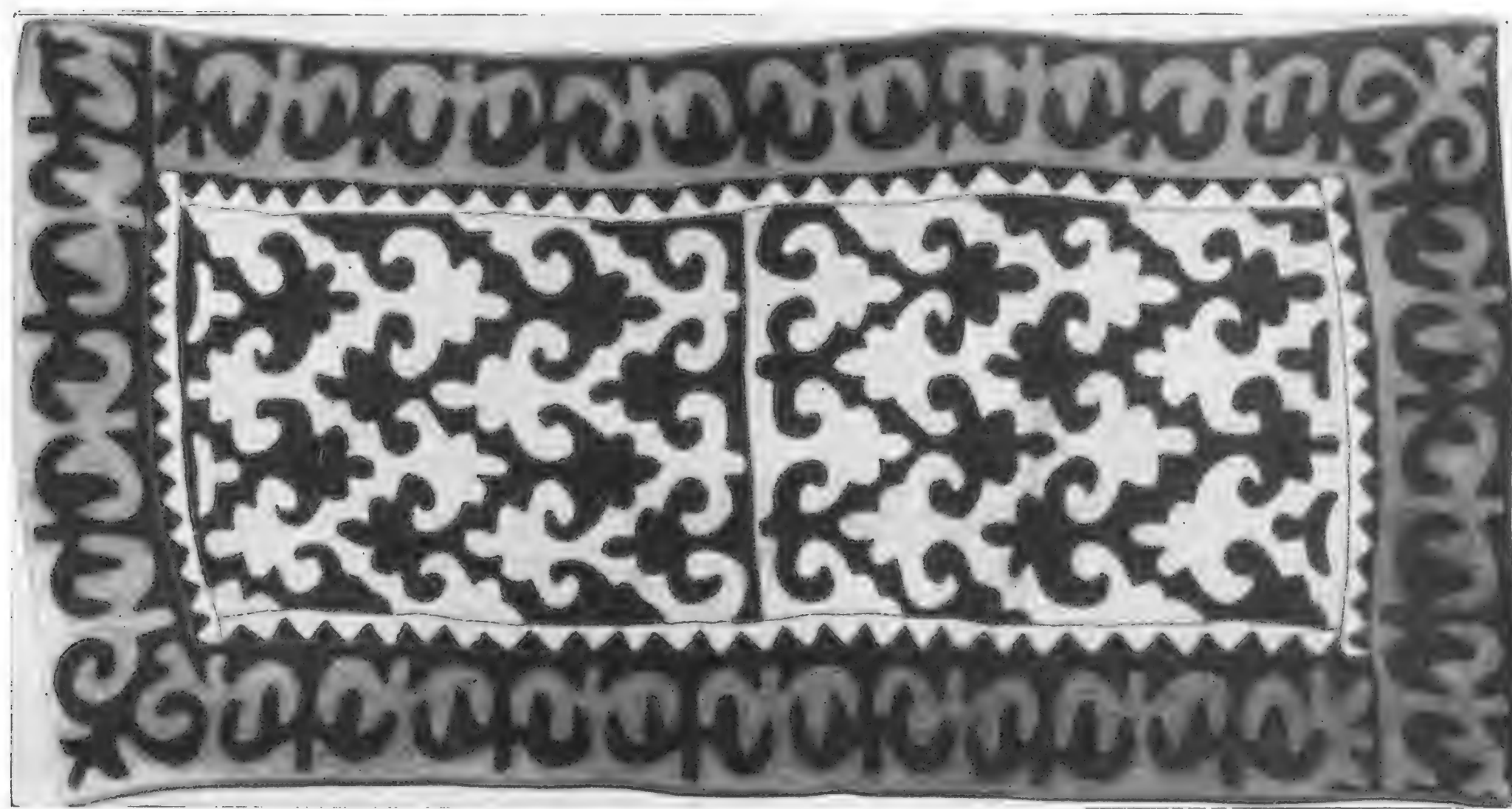
В архитектуре в рассматриваемый период, несмотря на большие строительные работы, которые велись в те годы во Фрунзе, преобразованном в административный и политический центр республики, не появи-

лось сколько-нибудь ясно выраженных оригинальных стилистических особенностей.

Первыми сооружениями, которыми началась в 30-х годах реконструкция города, были Дом наркоматов, здания хирургической больницы и гостиницы (проекты инженера А. Зенькова). В них видна попытка найти соответствие здания его назначению, современным требованиям и сохранить в нем национальные черты. В архитектурных деталях и строительных приемах — в рисунке кирпичной кладки, применении местного материала ганча использованы традиционные навыки. В этом направлении шли также поиски Г. Градова (Летний театр в Парке имени И. В. Панфилова) и других архитекторов.

Некоторые архитекторы, отдавая дань увлечению конструктивизмом, строили в городе серые железобетонные гладкие здания — коробки с однообразным чередованием больших окон, между которыми в качестве декора применяли панели из битого стекла на цементной штукатурке.

В ряде случаев поиски зодчими Киргизии национальной по форме и отвечающей эпохе архитектуры сводились лишь к орнаментации народным узором фасада и интерьера здания. Здесь были и удачи. Работавшие в Киргизии в 30-е годы художники-монументалисты Бела Уитц и Оксана Павленко с группой учеников выполнили в технике фрески портреты и орнаментальные росписи в зале заседаний Дома правительства республики. Творчески использовав элементы народного искусства, они придали праздничность и торжественность этому залу.



366. Ковер-ширдак. 1937



# ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Казахстан в 1920 году в качестве автономной республики вошел в состав РСФСР; 5 декабря 1936 года он был преобразован в Казахскую Советскую Социалистическую Республику.

Станковое изобразительное искусство Казахстана начинается, по существу, свою историю лишь после Великого Октября.

Прежде можно было говорить только о зарождении станковых форм искусства в Казахстане. Немалую роль в этом сыграло творчество русского живописца Н. Хлудова. После Великой Октябрьской социалистической революции художник, как и раньше, посвящает свои работы изображению жизни казахского народа. Таковы «Перевоз кумыса» (1925), «Страда» (1927, *илл. 367*).

Крупным событием культурной и художественной жизни Казахстана первых лет после установления Советской власти явилось открытие в городе Верном (Алма-Ата) Художественной студии для детей и взрослых (1920). Много времени и внимания уделял преподаванию рисунка в общеобразовательных школах Хлудов. Его учениками были С. Чуйков, А. Бортников, Н. Соловьев, А. Кастеев — один из первых художников казахов.

В 20-х годах в Казахстане устраиваются первые художественные выставки.

В 1926 году открылась выставка произведений художников Казахстана в Кызыл-Орде, в 1929 году — выставка работ Хлудова в Алма-Ате. Выставка 1928—1929 годов, организованная в Семипалатинске, стала передвижной. Художники, пропагандируя изобразительное искусство среди населения, путешествовали со своими произведениями на верблюдах в трудных климатических условиях бездорожного обширного Казахстана. Выставка была показана в зарождавшихся тогда индустриальных центрах республики.

Активное участие в художественной жизни принимают, кроме Хлудова, начинающие художники Ф. Болкоев, А. Исмаилов, Х. Ходжиков и Н. Крутильников, приехавший в Казахстан в 1921 году<sup>112</sup>.

В тридцатые годы коллектив художников республики заметно расширился. Здесь начинает работать целая группа графиков — Г. Брылов, Л. Гербановский,

В. Антощенко-Оленев, живописец и рисовальщик А. Риттих, театральный художник А. Ненашев.

В 1933 году началась организация Союза советских художников Казахстана.

Деятельность художников в эти годы отражали выставки, устраиваемые в Алма-Ате к годовщинам Великой Октябрьской социалистической революции и другим юбилейным датам. Большим событием в культурной жизни республики было открытие Казахской национальной галереи<sup>113</sup> (1935), а также Театрально-художественного училища (1938). Росту профессионального мастерства и идейной зрелости казахских художников способствовали художественные конкурсы, например конкурс 1934 года на создание образа казахского поэта-просветителя Абая, командировки в промышленные районы Караганды, Балхаша и Риддера, творческие поездки в Москву, подготовка к выставке союзного значения «Индустрия социализма» (1938). В 1934 году состоялась первая выставка работ казахских художников в Москве в Музее восточных культур<sup>114</sup>.

Знакомство с творчеством известных русских советских художников и тесное общение с художниками среднеазиатских республик заметно влияли на молодое искусство Казахстана. Под воздействием образного строя картины Б. Иогансона «Рабфак идет» (1928) создает свое произведение «Девушки казашки за учебой» (1933) Болкоев. Много общего имеют произведения Кастеева 30-х годов и работы киргизских художников С. Акылбекова и Г. Айтиева.

Народный казахский художник Абылхан Кастеев самые первые профессиональные навыки получил у Хлудова. В 30-е годы он уже выступал как живописец, обладающий своим почерком, своим излюбленным кругом образов. Для Кастеева характерны любовный и точный пересказ увиденного, тщательная выписанность деталей в картине, и в этом чувствуется его близость к Хлудову. Кастеев берется за темы и сюжеты, связанные с жизнью его народа, родной природы, хорошо ему знакомые и близкие. Точность и детальность изображения сочетаются в работах художника с очень эмоциональным восприятием красоты и своеобразия окружающего, с искренностью и лиричностью, а общий





367. Н. Хлудов. Страда. 1927

оптимистический характер его творчества и сам ритм повествования близки произведениям народного эпоса и прикладного искусства. С большой правдивостью изображает Кастеев сцены перекочевов аула, традиционные игры и обычаи, повседневные занятия казахов («Доеание кобылиц», 1936; «Козлодранье», 1936 и другие). К концу 30-х годов Кастеев создает целый ряд интересных произведений, объединенных в серию «Старый и новый быт». Сюда вошли акварели «Сбор муллами податей», «Бедный и богатый у колодца», картины «Колхозный той», «Колхозный ток» и другие. В эту серию входят и произведения, в которых показаны унижительные обычаи похищения и купли-продажи невест, бытовавшие в дореволюционном Казахстане. Лучшая среди них — картина «Купленная невеста» (1938, *илл.* 368). По горной тропинке медленно едут всадники; старик жених, молоденькая, купленная им невеста и сопровождающая ее женщина. В картине нет ничего лишнего. Она строится на сопоставлении двух пространственных планов (что иногда встречается и в других произведениях Кастеева): первый план — фигуры, дальний — пейзаж. При этом пейзаж

играет важную роль в эмоционально-образном решении картины. Как всегда у Кастеева, правдиво написанный, он вносит в картину ощущение особой достоверности всего изображенного. На дальнем плане серовато-голубая горная гряда, несколько блеклая, чуть седая, в час, близкий к закату солнца. Состояние природы, ее приглушенные краски — основной ключ к пониманию состояния молодой героини этого произведения с ее печалью.

Кастееву принадлежат первый портрет народного героя Казахстана — революционера Амангельды Иманова (1940) и батальная композиция — «Атака Амангельды» (1940). Особенно хороша написанная им сначала акварель, где с большой экспрессией передана мчащаяся по широкой степи во главе с Амангельды Красная конница. В технике акварели от листов, трактованных, как раскрашенные рисунки — «Турксиб» (1932, *илл.* 369) и другие, — Кастеев переходит к манере, более живописной и мягкой.

368. А. Кастеев. Купленная невеста. 1938









369. А. Кастеев. Турксиб. 1932

В 30-е годы работал в живописи и другой самодеятельный художник — Ходжа Ходжиков. Его произведения посвящены Чимкентскому свинцовому заводу, строительству Турксиба, темам колхозного труда. Большой интерес вызывали акварели Ходжикова, в которых изображен новый для казахов, прежде в основном скотоводов, сельскохозяйственный труд — «Жатва» и «Молотьба» (илл. 371). Здесь привлекают выразительность композиционного и цветового решения. В «Молотьбе» композиция строится по кругу, движения колхозников, шаг лошадей, повторяемость линий и форм, чередование контрастных тонов — синего, желтого и оранжевого — все это создает ощущение слаженного труда.

Одним из художников, принимавших активное участие в организации первых художественных выставок в республике и Союза художников, был Н. Крутильников. Свои полотна он посвящал природе Казахстана («Озеро Каракуль», 1921), историческим событиям («Анненков идет», 1927), ему принадлежит и целый ряд портретов передовиков индустриального труда.

В живописи и графике работал В. Антощенко-Оленев. В 30-е годы он сотрудничал в издательствах, писал пейзажи, сделал несколько эскизов больших тематических полотен, например «Киров в Казахстане». Интерес представляют его портреты, в которых художник стремился сочетать психологическую насыщенность портретного образа с задачами пленэрной живописи. Им были написаны портрет партизана Анашкина на фоне пейзажа, портрет жены у окна, портрет К. Байсеитовой и другие произведения.

А. Риттих приехал в Алма-Ату в 1933 году уже зрелым художником<sup>115</sup>. Его картины «Вручение М. И. Калининым колхозу акта на вечное пользование землей», «Юные авиамоделисты», «Старый и новый Казахстан» актуальны по темам, профессиональны по исполнению. Картина «За власть Советов» (1937), в которой изображен красноармеец у тела погибшего в бою командира, отличается немногословностью и строгостью композиции. Цветовое решение полотна также очень сдержанно. Иногда он писал излишне жестко, отчего, несмотря на мастерство композиции и рисунка, некоторые его картины производят впечатление хо-

лодных, даже натуралистических. Риттих проявил себя в Казахстане многосторонне: он — автор архитектурных проектов, принимал участие в создании скульптур, оформляющих парки, улицы, архитектурные сооружения Алма-Аты.

Скульптура в 20-х — 30-х годах была одним из наименее развитых видов изобразительного искусства Казахстана.

Обращался к работе над скульптурой, связанной с архитектурой, Н. Крошин («Рабочий» и «Работница» у здания Управления Турксиба). Появляются в это время и скульптурные произведения А. Пономарева — портреты прогрессивных деятелей прошлого. В области вааяния выступает и художник Н. Цивчинский. Одним из удачных рельефов того времени был его фриз для Театра оперы и балета в Алма-Ате. К 1938 году относится его скульптура «Абай».

С рождением театра в Казахстане начинается деятельность театральных художников. В различных театрах республики работает над декорациями к казахским национальным спектаклям А. Ненашев. Знание художником истории, казахского эпоса и прикладного искусства обеспечило успех его декорациям к музыкальным драмам «Кыз-Жибек»<sup>116</sup>, «Ер-Таргын» и «Жалбыр» Е. Брусиловского и к опере «Бекет» Л. Зильбера (илл. 370).

В 1938 году У. Тансыкбаев, живущий и работающий в Узбекистане, сделал поэтичнее декорации к первому казахскому балету «Калкаман и Мамыр» В. Великанова, выразив в них глубокую любовь к своему народу, природе Казахстана, народной музыке.

В конце 30-х годов в театре работали В. Теляковский, Э. Чарномский, В. Колоденко, И. Бальхозин.

Значительную роль в изобразительном искусстве 30-х годов играла графика.

Как художник-график начал свою творческую жизнь Аубакир Исмаилов. В начале 30-х годов он писал акварельные пейзажи (одна из ранних его акварелей «Долина Сары-Су» экспонировалась на Первой передвижной выставке), создавал плакаты, карикатуры на



370. А. Ненашев. Эскиз занавеса к опере «Бекет» Л. Зильбера. 1935





371. Х. Ходжиков. Молотьба. 1937

политические и бытовые злободневные темы для газет и журналов, делал рисунки тушью, карандашом. Большое значение приобрели его листы 1932 года, посвященные жизни промышленных рабочих («Караганда», «Строители Караганды»).

Г. Брылов, воспитанник Алма-Атинской студии, позднее окончивший Вхутеин в Ленинграде, работал в технике рисунка, акварели, офорта. В 1938—1940 годах им были выполнены «Казахская сюита», состоящая из пейзажных и портретных офортов, серия гравюр «Джамбул», многочисленные, отличающиеся лиризмом пейзажи Казахстана — акварели и офорты «Иссык», «Цветущий урюк», «Вечер».

Профессиональной культурой выделялись рисунки тушью, акварели, офорты, плакаты Л. Гербановского. Его умение выразить одной точной линией действие, движение особенно проявилось в таких работах, как «Скачки» (сухая игла), «Скачущий всадник» (карандаш).

Мягкие и тонкие пейзажные офорты, а также пейзажи маслом создавал С. Калмыков.

Одним из наиболее известных художников, работавших в жанре газетной карикатуры, был И. Савельев. Острыми сатирическими рисунками, публиковавшимися в «Казахстанской правде», художник боролся против бюрократизма, очковтирательства, ханжества и барства («Запоздалое кудахтанье», «В Промбанке», «Аральское процветание»).

Творческая деятельность особенно оживилась во время подготовки к Первому съезду художников Казахстана, состоявшемуся в 1940 году. Съезду предшествовала выставка, посвященная 20-летию Советской власти в Казахстане. По широте тематики, профессиональному качеству произведений и числу участников эта выставка имела этапное значение. На ней экспонировались исторические картины, жанровые произведения на темы современной жизни республики, а также портреты и пейзажи.

Картина А. Бортникова «Выступление Д. А. Фурманова на митинге мятежников в г. Верном в 1920 году» (1940) — первая серьезная попытка в Казахстане разрешить сложную историческую тему в большой много-





372. Л. Леонтьев. Колхозный базар. 1939

фигурной композиции. Художником изображен острый психологический момент, когда перед занявшим Верненскую крепость мятежным гарнизоном выступает безоружный, вдохновенный Фурманов<sup>117</sup>. Комиссара слушает многонациональный гарнизон, на лицах бойцов — разнообразные чувства: и тяжелое раздумье, и раскаяние в совершенных ошибках, и недоверчивость, и растерянность, и радостная готовность следовать за мужественным Фурмановым. Свет в картине — сильный, ровный свет южного солнца, колорит — несколько блеклый и тусклый. Сдержанность цветового решения призвана еще больше усилить по контрасту драматическую напряженность изображенного момента. Некоторое влияние на творчество Бортникова оказал И. Бродский.

В конце 30-х годов в Алма-Ату приехали способные молодые живописцы Л. Леонтьев и М. Лизогуб. Пер-

вое полотно, посвященное Леонтьевым Казахстану, — «Колхозный базар» (1939, *илл.* 372). В нем метко зафиксирована многолюдная и красочная сценка. Одной из работ, созданных по приезду в Казахстан Лизогуб, была картина «Пионерка в ауле» (1940, *илл.* 373), написанная, как и картина Леонтьева, к Первому съезду художников республики. Действие происходит в юрте. Девочка казашка читает книгу, ее слушают старики и ребенок. Фигурам несколько тесно, хотя светотень и дает некоторое ощущение глубины. Распределением света выделены фигуры и лица. То там то здесь свет выявляет отдельные детали одежды, кошм, посуды или другой домашней утвари, что придает жизненную убедительность всей обстановке.

Итак, к началу 40-х годов в Казахстане существовала живопись со всеми ее жанрами, развивалась графика; скульптура была еще в зачаточном состоянии.



Традиционное народное творчество Казахстана насчитывало многовековую историю. Приемы и формы народного искусства сохранялись и после Октября, но в декоре, в самом назначении изделий отразились исторические процессы, происходившие в республике.

В конце 20-х и начале 30-х годов орнаментальное искусство казахов пополнилось буквенными элементами, несущими в художественных изделиях как смысловую, так и декоративную нагрузку, тактично включенными мастерицами в единую орнаментальную композицию. Надписи делали вначале арабскими, потом — латинскими буквами<sup>118</sup>. Они чаще встречаются в вышивках и в войлочных коврах для пола — «теке-мет», украшенных обычно цветными узорами техникой вваливания. Надписи не содержат традиционных на Востоке изречений из Корана, нет в них и бытовавшей у соседей узбеков каллиграфической вязи, родственной характеру их узоров. В казахских художественных изделиях народного искусства надпись подчиняется законам национального орнамента с его характерным последовательным расположением элементов без пересечений или переплетений. Она представляет собой чаще всего имя того, для кого приготовлено это изделие, или иногда его автора. Располагают надпись обычно на кайме, реже в центре ковра.

Не менее существенными и еще более широко распространенными новыми элементами национального орнаментального творчества стали советские эмблемы: серп и молот, пятиконечная звезда. Впервые они, по-видимому, появились в деревянных изделиях. Так, в центре столешницы круглого стола стали вырезать звезду, от которой отходят радиально лучи, или звезду, заключенную в кольцевой орнамент из полос разного цвета. В тумбочке-шкафике с двумя дверцами, в двустворчатой двери юрты также появляются пятиконечные звезды. Аналогично применение серпа и молота, правда, встречающихся значительно реже, чем изображение звезды (более распространено изображение одного серпа).

Большой художественный вкус и чувство декоративности проявляют народные мастера, создавая новые элементы орнамента, отражающие современность. Появились узоры «крыло самолета», «колесо трактора»<sup>119</sup>. Эти мотивы органически вошли в общий художественный строй казахского узора.

Наряду с обогащением орнамента новыми элементами в прикладном искусстве Казахстана постепенно происходят изменения в соотношении предметов, употребляемых в домашнем обиходе, в характере этих предметов и в технике их изготовления. Так оседлый образ жизни и замена юрты постоянным жилищем, по-видимому, продиктовали появление нового вида тканых ковров — «алаша», представляющих не что иное, как сшитые друг с другом куски тканой тесьмы «баскур», прежде скреплявшей деревянный остов юрты.

В 30-е годы меняется характер издавна бытовавших у казахов настенных ковров «тускийиз». Если прежде это были вышитые тамбуром сукно или бархат, где преобладал растительный узор, то теперь это чаще всего аппликация, характер узора в которой ближе к войлочным коврам «сырмак», со всеми характерными особенностями врезанного (инкрустированного) орнамента, с характерным сочетанием равнозначных двух-

цветных узоров. Причем, если раньше аппликация нашивалась вручную, то теперь очень широко распространяется машинная строчка, используемая и как декоративный момент.

Помимо подобных изменений в русле традиционных форм, получили распространение заимствованные у русского и украинского населения вышивки крестом и полукрестом, а также вязание и изготовление лоскутных ковров и салфеток. Вязаные кружева нашивают на подзоры и полотенца. Полукрестом вышивают большие вещевые сумки. В их декоре сочетаются традиции тканого узора и новые, очень индивидуальные цветовые решения.

В начале 30-х годов в Казахстане проделана серьезная работа по организации предприятий местной промышленности. Были созданы артели в различных городах республики — в Алма-Ате, Петропавловске, Чимкенте, Семипалатинске. Перед артелями, привлекавшими к работе художников и народных мастеров, стояла задача создать на основе народных традиций новые виды прикладного искусства, необходимые в современном быту.

Значительных результатов достигла экспериментально-керамическая станция. Организатор станции, знаток своего дела О. Белоскурский приехал в Алма-Ату с Украины. Вначале изделия станции по своему характеру были чисто украинскими, потом появились первые примеры сочетания тех же украинских форм с казахскими узорами, впоследствии делались попытки оттолкнуться от форм старинной казахской кожаной посуды (илл. 374).

Артель «Ковровщица», открытая в Алма-Ате в 1936 году, занималась производством безворсовых и ворсовых ковров. С технической стороны процесс был усовершенствован. Горизонтальный станок заменили вертикальным. Через год после открытия артели художник Н. Цивчинский, учтя широкое распространение в народе техники безворсового ткачества, организовал производство гобеленов. По его эскизам и под его руководством были созданы большие тематические



373. М. Лизогуб. Пионерка в ауле. 1940



гобелены «Амангельды», «Счастлиное материнство», «Физкультурный парад» (последний демонстрировался на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке).

Для архитектуры Советского Казахстана в 20-е — 30-е годы характерны прежде всего размах и энергичный темп строительства, особенно в быстро развивающихся индустриальных районах республики — в Гурьеве и Караганде, Балхаше, Риддере (ныне Лениногорск).

Стилистически архитектура в Казахстане эволюционирует в направлении, общем для зодчества всех республик.

Следует отметить, что в 20-е годы Казахстан дал примеры очень органичного использования в новых зданиях местных строительных приемов. Можно указать на строившиеся в южных районах жилые дома

с открытыми террасами на деревянных колоннах и здание бывшего Сельскохозяйственного банка (сейчас — Сельскохозяйственный техникум), окруженное галереей с высокими стрельчатыми арками.

В начале 30-х годов в Казахстане строится ряд зданий в духе конструктивизма — Главный почтамт в Алма-Ате (архитектор Г. Герасимов, 1931—1934), управление «Эмбанефть» в Гурьеве и другие.

Затем все чаще и чаще зодчие обращаются к использованию элементов классицистической архитектуры, иногда в сочетании с национально-своеобразными чертами конструкции и декора. Последнее заметно в здании Института иностранных языков в Алма-Ате (архитектор П. Вознюк, 1937) и особенно в павильоне Казахской ССР на ВСХВ (архитектор И. Безруков, 1939) и в Казахском театре оперы и балета имени Абая в Алма-Ате (архитектор Н. Простаков, 1941).



374. Керамическая ваза. 1930-е годы



# ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ\*

Исторические судьбы Молдавии сложились так, что после победы Великой Октябрьской социалистической революции государственная граница Советской страны прошла по Днестру, отделяя захваченную боярской Румынией Бессарабию от левобережной части Днестра, в которой была создана Молдавская АССР.

После окончания гражданской войны и образования Молдавской АССР в молодой Советской республике совершается подлинная культурная революция. Быстрыми темпами растет сеть школ, техникумов и вузов; создаются театральные и музыкальные коллективы, новые издательства, выпускающие литературу на родном языке.

Однако становление и развитие молдавской советской культуры, в том числе и изобразительного искусства, с самого начала наталкивается на значительные трудности, связанные с почти полным отсутствием профессиональных кадров. Большинство деятелей искусства находилось во время оккупации Бессарабии войсками боярской Румынии в Кишиневе и оказалось отрезанным от Советской страны. Молодой автономной республике пришлось фактически заново строить свое изобразительное искусство, собирать и воспитывать новый коллектив художников. Поэтому характерной чертой не только изобразительного, но и других видов искусства Советской Молдавии в 20-е — 30-е годы является участие в нем художников, вышедших из самодеятельных коллективов. Первые выставки и первые экспозиции молдавского советского искусства, устраивавшиеся в 30-е годы в Художественном музее Тирасполя, составлялись главным образом из произведений самодеятельных художников<sup>120</sup>.

\* В начале января 1918 года большевистский фронтотдел Исполнительного комитета Советов румынского фронта, Черноморского флота и Одесского военного округа взял власть в свои руки. Однако в феврале 1918 года войска боярской Румынии оккупировали Бессарабию, а в марте того же года левобережную Молдавию захватили австро-германские империалисты, а затем войска Антанты. В начале 1920 года Красная Армия освободила левобережную Молдавию. 12 октября 1924 года была провозглашена Молдавская Автономная Советская Социалистическая Республика в составе Украинской ССР. 28 июня 1940 года Бессарабия была воссоединена с Советским Союзом. 2 августа 1940 года образована Молдавская Советская Социалистическая Республика.

Ведущим профессиональным художником Молдавской АССР был в тот период А. Фойницкий. В живописных работах и рисунках художник создает своеобразную художественную летопись Тирасполя — города, в котором он прожил более сорока лет, и прилегающих к нему районов. Эти работы, открывающиеся рисунком «Митинг в Тирасполе по поводу образования МАССР» (1924), отражали наиболее знаменательные события в жизни молодой республики, были посвящены ее крупнейшим стройкам, жизни первых колхозов и т. п. Такие работы конца 20-х и начала 30-х годов, как «Тирасполь строится», «Восстановление школы», «Новый Тирасполь», характерны стремлением автора к документальной точности, что сближает его с художниками АХР. Работы художника конца 30-х годов («Строительство театра в Тирасполе», *илл.* 378; «Первый комбайн»; «На Днестре» и другие) свидетельствовали о дальнейшем плодотворном развитии его творчества. Фойницкий преодолевает сухость письма, его кисть становится более свободной и эмоциональной.

Среди других художников Молдавской АССР необходимо назвать графика Е. Мерегу, которым созданы первые политические плакаты и ряд иллюстраций к произведениям русских и молдавских писателей. Его творчество в 30-е годы — это путь от подражания гравюру на дереве В. Фаворского к созданию собственного графического языка.

Русские и украинские художники оказывают в 30-е годы значительную помощь молодому изобразительному искусству Молдавии. При их помощи в Тирасполе организуется отделение Союза художников. Устраиваются поездки по Молдавии русских и украинских живописцев и скульпторов, в результате которых проводятся совместные выставки. Продолжало развиваться самобытное молдавское народное искусство: ковроделие (*илл.* 380), вышивки, керамика (*илл.* 379), резьба по дереву и другие. Профессиональные художники оказывают помощь народным мастерам, вместе с ними ищут пути обогащения традиционных изделий новым содержанием. Так можно отметить выполненный на ковровой фабрике Тирасполя по эскизу Фойницкого ковер «Челюскинцы».





375. А. Пламация. Рабочий. 1922



Изобразительное искусство Бессарабии, издавна тесно связанное с лучшими традициями русской реалистической школы и, собственно, сформировавшееся под ее воздействием, в 20-е и начале 30-х годов заметно отличается от современного ему румынского искусства, в котором были сильны декадентские течения. Освободительное движение народных масс было в Бессарабии той почвой, которая рождала реалистическую направленность искусства. Однако реакционная политика румынских оккупантов с годами усилила расслоение художественной среды. Значительная часть художников, особенно молодежи, подпадала под влияние формализма. Другая же часть, оставшаяся верной реалистическим традициям, все более обособливаясь, определилась как ядро прогрессивного искусства Бессарабии. В нее входили получившие художественное образование в России А. Пламадяла и Е. Малешевская, а также М. Гамбурд, Р. Окушко, А. Климашевский, Г. Фюрер.

Пламадяла — первый профессиональный скульптор молдаванин — наиболее крупный мастер Бессарабии периода 1917—1940 годов. Талантливый ученик С. Волнухина, он был непосредственным проводником реалистических традиций русской школы. 20-е годы — наиболее плодотворный период деятельности Пламадялы. Выполненные им в это время произведения «Отчаяние» и «Рабочий» (илл. 375) свидетельствуют о демократической направленности и художественном своеобразии творчества скульптора.



376. М. Гамбурд. Косари. 1937



377. А. Бальер. Натюрморт. 1930-е годы

Значительной работой Пламадялы явился монумент Стефану Великому в Кишиневе (1923—1925), в котором он создал исторически конкретный и яркий образ выдающегося государственного деятеля, защищавшего родную землю от вторжения султанской Турции, мудрого правителя, объединившего молдавские земли. В эти же годы скульптор выполнил произведения — «Молдавский чабан», «Молдавская девушка» и другие, — отличающиеся национальным своеобразием характеров, прекрасным выявлением пластических свойств материала. В последующий период в творчестве скульптора усиливаются элементы стилизаторства, а подчас и салонности. Художник отходит от значительных тем и ограничивается этюдами, которые как по замыслу, так и по выполнению не поднимаются до уровня его прежних произведений. Вместе с тем в жан-





378. А. Фойницкий. Строительство театра в Тирасполе. 1935

ре портрета, где скульптор отдается непосредственному восприятию натуры, он и в 30-е годы достигает правдивых и глубоких образных решений (например, портреты молдавских писателей А. Доница и А. Матеевича).

В творчестве второго крупного художника Бессарабии этого периода Малешевской еще в большей степени, чем у Пламадялы, заметна эволюция от реализма к декадансу и салонности. Правда, в 30-е годы, обращаясь к портрету и натюрморту, то есть к непосредственной работе с натуры, художница создает живые, выразительные, пластически ясные произведения.

В целом же творчество Пламадялы и Малешевской наглядно свидетельствует о том, что обстановка идеологической реакции оккупационного режима не дает

возможности художникам открыто решать значительные идейно-художественные задачи в крупных тематических композициях. Они начинают перемещать центр своих творческих устремлений от жизненной правды к формальным исканиям. Вместе с тем художники не могли окончательно порвать с той серьезной реалистической школой, которую они получили в России, и это позволило им создать при непосредственной работе с натуры ряд правдивых произведений.

В 20-е — 30-е годы появились выполненные на высоком профессиональном уровне пейзажи, портреты и жанровые этюды Ш. Когана, работавшего преимущественно в технике офорта и акватинты, экспрессивные живописные портреты и натюрморты А. Бальера (илл. 377).





379. Керамические сосуда

Большое значение для искусства Бессарабии рассматриваемого периода, а также для следующего этапа в развитии молдавского советского искусства имеет творчество наиболее талантливых молодых художников, получивших образование в Бессарабии или художественных школах Запада. Здесь прежде всего следует назвать Гамбурда. Этот живописец прошел хорошую реалистическую школу. В 30-е годы он пишет преимущественно групповые портреты крестьян и сцены из крестьянской жизни. Таковы его «Косари» (илл. 376), «Брат и сестра», «Материнство» и ряд других работ. В творчестве художника складывается особый тип семейного портрета. Своеобразие этих работ состоит в том, что в них большую роль играет сюжетно-тематическая канва, сообщающая им конкретность места, времени и ситуации. Но эпическая трактовка образов, подчеркнутая замкнутость и разобщенность персонажей, фрагментарность композиций исключают возможность превращения групповых портретов Гамбурда в жанровые тематические картины. В строгих и монументальных образах крестьян получило яркое выражение чувство уважения художника к людям труда. Молодой живописец Д. Севастьянов работал над портретом и пейзажем. В его произведениях воплощены образы простых людей и природа долины Дуная. К этой группе художников примыкали также А. Климашевский, создавший ряд камерных лирических пейзажей, Г. Фюрер — мастер гравюры, выполнивший це-

лую серию пейзажей старого Кишинева, художник театра Б. Несведов и некоторые другие.

На выставках, проводившихся созданным в 1922 году Бессарабским обществом изящных искусств, работы этих мастеров выделялись стремлением авторов к содержательности, верностью реализму.

Со временем на выставках Бессарабского общества появлялось все больше и больше бездумных и рыхлых по форме этюдов, эпигонских полотен в духе модернистской живописи.

Общая тенденция развития изобразительного искусства Бессарабии 20-х — 30-х годов — убедительное свидетельство постепенного упадка художественной культуры. Тяготение искусства к модернизму приводило с годами даже передовых художников к творческому тупику, выход из которого стал возможен лишь после воссоединения Бессарабии с Советским Союзом.

Декоративно-прикладное искусство в оккупированной Бессарабии не получило сколько-нибудь серьезного развития. В народном искусстве продолжался процесс постепенного упадка, связанного с вытеснением крестьянского ремесла машинным производством капиталистических предприятий. Особенно пагубно сказывалось это на ковроделии, являвшемся самой развитой областью изобразительного фольклора. Распространение дешевых анилиновых красителей немецких химических концернов, к которым прилагались



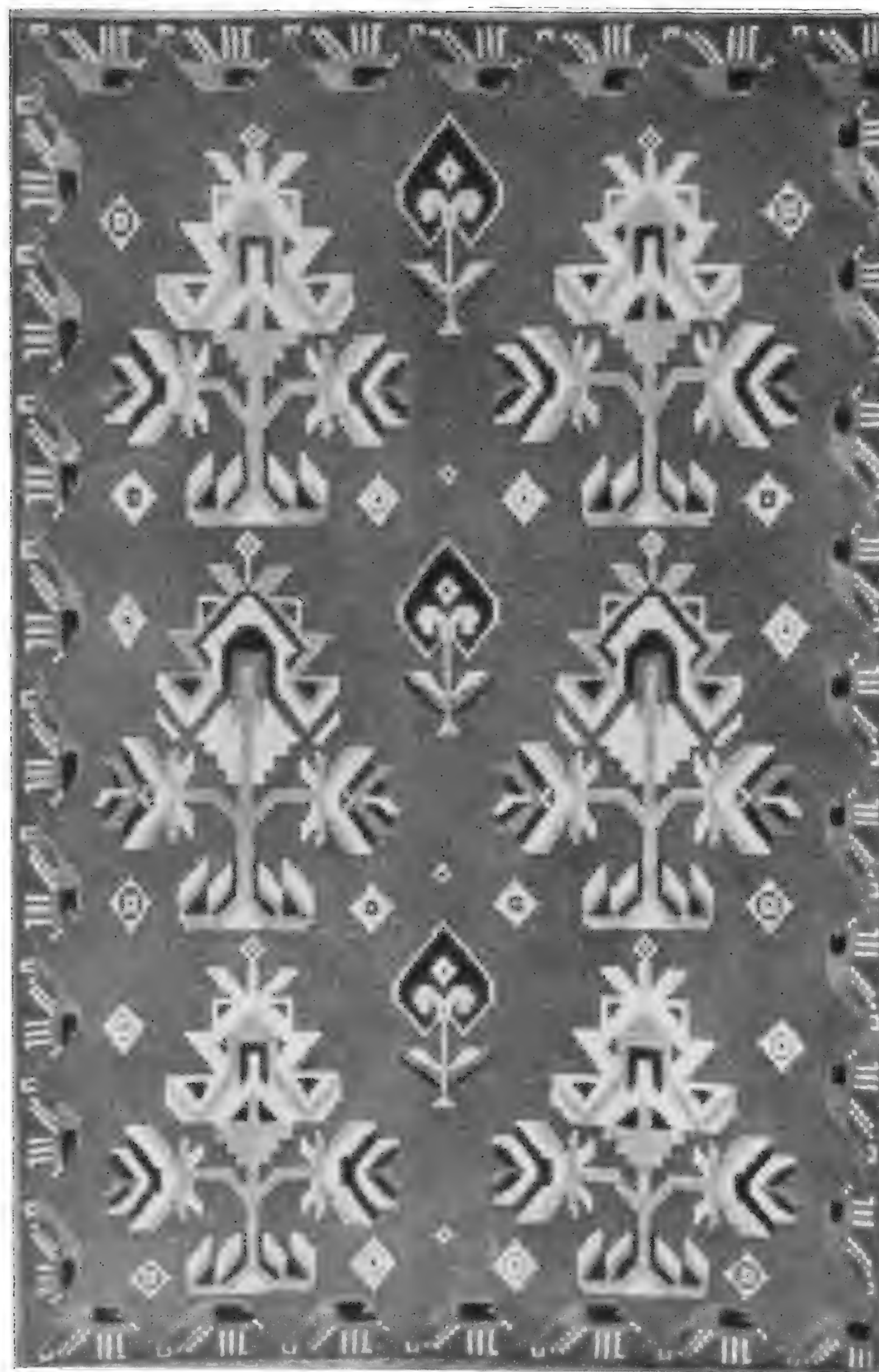
красочные альбомы с образцами «мыльных» узоров, привело к снижению художественных качеств ковров. Сплошь и рядом мастера отказываются от традиционных решений и выполняют ковер по приложенным к краскам немецким образцам. Менее пострадал гончарный промысел, который по-прежнему выпускал на рынок крестьянскую керамику, отличавшуюся немалыми художественными достоинствами. В ряде центральных районов Бессарабии продолжает бытовать художественная обработка камня, придававшая народной архитектуре яркое своеобразие.

1940 год стал знаменательным в истории молдавского народа. Благодаря усилиям Советского правительства 2 августа 1940 года обе части Молдавии по-

лучили возможность объединиться в Молдавскую Советскую Социалистическую Республику.

Уже первые месяцы существования молодой союзной республики отмечены кипучей созидательной работой по подъему искусства.

В Кишиневе создается Государственный художественный музей, расширяется Художественное училище, организуется Союз советских художников Молдавии. Живописцы, скульпторы и графики бывшей Бессарабии получают первые творческие командировки в крупные художественные центры страны, знакомятся с ведущими мастерами советского изобразительного искусства. К годовщине образования Молдавской ССР готовится крупная художественная выставка, но состояться ей не было суждено. За несколько дней до ее открытия гитлеровские полчища обрушились на страну, началась Великая Отечественная война.



380. Ковер. 1930-е годы



# ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ\*

Значительная часть латышских художников после Великой Октябрьской социалистической революции активно включилась в осуществление первых мероприятий Советской власти в области культуры, участвуя во всех видах агитационного массового искусства.

Одним из пионеров советского политического плаката был латышский художник А. Апсит<sup>121</sup>.

Настоящей школой развития национальной скульптуры стало участие латышских художников в создании памятников монументальной пропаганды. Бюст Тараса Шевченко работы Я. Тилберга, установленный в 1919 году в Петрограде,— одно из лучших произведений монументальной пропаганды. Удачно решение образа итальянского революционера Дж. Гарibaldi в бюсте, созданном в 1919 году молодым скульптором К. Зале (илл. 381). Ряд памятников и проектов к ним исполнил Т. Залькалн (Н. Чернышевскому, М. Мусоргскому, А. Скрябину и другие).

Особой страницей в истории искусства революции является деятельность художественных студий в полках латышских Красных стрелков. Их силами была организована открывшаяся в начале июня 1918 года Первая петроградская выставка пролетарских художников.

В 1918 году в Москве был сформирован 9-й Латышский стрелковый полк, в задачу которого входила охрана Кремля. Художественная студия этого полка превратилась в одно из самых значительных звеньев, формировавших латышское советское искусство на раннем этапе его развития. Ее руководителем был В. Андерсон, в ее состав входили К. Вейдеманис, Г. Клуцис и многие другие латышские стрелки.

В сентябре 1918 года студия 9-го полка организовала в Кремле первую выставку. В ней принимали участие почти все латышские художники, находившиеся в Москве (около 15 человек). Они представили более 150 работ. Общее направление выставки было реалистическим. Полотна Андерсона «Стрелки на отдыхе», «Тревога в Смольненской роте стрелков», «Стрелки на охране Кремля» и другие, картины Клуциса «Демонстрация» и «Красноармеец», в которых уже можно угадать стиль будущего плакатиста, стали ценными историко-художественными документами эпохи революции. Вейдеманис в своих работах использовал мотивы народных сказов и литературных произведений Яниса Райниса.

Выставку художественной студии 9-го полка можно считать первой выставкой латышского советского искусства.

В начале 1919 года на большей части территории Латвии была вновь установлена Советская власть. Партийные и советские органы, несмотря на тяжелейшие условия, успели до захвата власти буржуазией осуществить много важных и полезных мероприятий в области строительства новой культуры.

В газете «Циня» («Борьба») 4 мая 1919 года было опубликовано сообщение Народного комиссариата просвещения ЛССР о намерении открыть в середине мая «обширную мастерскую пролетарского искусства». Речь шла об учреждении высшего художественного учебного заведения по образцу аналогичных школ Петрограда и Москвы. Эти документы, по существу, заложили основы теперешней Академии художеств Латвийской ССР.

Уже в первые месяцы Советской власти оживилась и выставочная деятельность. Большой активностью отличалась художественная жизнь городов Валмиера и Цесис, в районах, где революционный переворот удалось осуществить уже в конце 1917 года. В апреле 1919 года художественная студия при Народном университете в Валмиере устроила отчетную выставку. В ней участвовали все местные художники: Э. Бренцен, Э. Мелдерис, П. Кундзинь, А. Петров и другие. Художественная выставка весной 1919 года была организована и в городе Цесис.

\* В декабре 1917 года Съезд рабочих, стрелковых и безземельных депутатов в городе Валки создал Советское правительство Латвии. Однако в феврале 1918 года вся Латвия была оккупирована германскими империалистами. После освобождения территории Латвии 13 января 1919 года 1-й Вселатвийский съезд Советов провозгласил Латвийскую Советскую Социалистическую Республику. В начале 1920 года захватившие Латвию интервенты установили в ней антинародный реакционный буржуазный режим. 20 июня 1940 года трудящиеся Латвии свергли фашистскую диктатуру буржуазии. 21 июля была восстановлена Латвийская Советская Социалистическая Республика, которая 5 августа 1940 года вошла в состав СССР.





381. К. Зале. Портрет Дж. Гарибальди. 1919

Правительство Советской Латвии уделяло большое внимание оформлению зданий, площадей и улиц в дни пролетарских праздников. Много латышских художников участвовало в подготовке к празднованию Первого мая 1919 года. Столицу Латвии Ригу в этот день украшали транспаранты с революционными лозунгами, скульптурные портреты основоположников марксизма, большие декоративные панно. Среди наиболее активных участников оформления были молодые художники О. Скулме, Р. Сута, Я. Лиепинь, К. Убан и другие.

Интенсивное развитие новой культуры в Советской Латвии было прервано наступлением контрреволюции. Но опыт латышского революционного искусства сохранился и имел огромное значение для дальнейшего развития искусства Латвии.

Буржуазная диктатура длилась более 20 лет. После переворота в 1934 году она приняла фашистский характер. Для народа это двадцатилетие явилось настоящей трагедией.

В целом латышское искусство в течение всего буржуазного периода — явление очень сложное. В нем от-

ражается острая борьба двух культур — буржуазной и демократической. И хотя в этой борьбе многое носит весьма противоречивый характер, реалистические основы латышского искусства, его демократические традиции сохраняются и живут, определяя многие положительные черты искусства Латвии. Эти прогрессивные основы и будут главным предметом нашего рассмотрения.

Художественная жизнь буржуазной Латвии отмечена длительным существованием различных мелких группировок. Эти группы, объединения и общества часто враждовали между собой, не имея четкой идейной платформы. Выставки латышского искусства устраивались и в Латвии и за границей. В 1934 году состоялась выставка современного латышского искусства в Москве и Ленинграде. Экспозиция в целом получила критическую оценку в советской печати. В частности, отмечалось, что, судя по этой выставке, художники буржуазной Латвии не пытаются передать в живописи больших идей, будящих мысль зрителя, воодушевляющих его на героические подвиги, заставляющих по-новому взглянуть на мир.

В латышской живописи 20-х — 30-х годов наиболее видное место занимают натюрморт и пейзаж. Увлечения натюрмортом начались с первых выставок «Группы рижских художников». Для формальных экспериментов большей части художников группы неодушевленный мир предметов являлся самым подходящим материалом, хотя следует сказать, что среди ее основоположников был и такой прогрессивно настроенный художник, как Е. Казак, который в своих портретах и жанровых произведениях обращался к пролетарской тематике. Типичным представителем художников, увлекавшихся экспериментированием в области натюрморта, стал Р. Сута — один из ведущих идеологов творческой молодежи Латвии начала 20-х годов. Деятельность Суты, правда, этим не ограничивается, художник проявляет разносторонний интерес к современной ему жизни, что способствовало постепенному росту в его работах реалистических тенденций.

Крупнейший мастер натюрморта, не входивший в эту группу, — Л. Свемп. Живопись его всегда отличалась большой жизненной силой. По своей внутренней структуре его произведения очень динамичны. Становление Свемпа как художника связано с русской школой. В 1918—1919 годах он учился в Государственных свободных художественных мастерских у И. Машкова. Ранние произведения Свемпа — «Тихий жанр» (1922), «Натюрморт» (1924) и другие отличаются темным колоритом, тяжеловатой живописью. Ровными, очень густыми мазками он лепит форму изображаемых предметов, отдавая предпочтение локальному цвету. В строящихся на сильных цветовых контрастах натюрмортах второй половины 20-х годов Свемп начинает акцентировать и контрасты светотени. Композиции этого времени еще не уравновешены. В 30-е годы художник ставит целый ряд новых проблем колористического и пространственного характера, которые отражаются в картинах «Дичь», «Натюрморт с фруктами», «Натюрморт с корзиной яблок», «Цветы» и других (илл. 382). Результаты новых поисков становятся особенно наглядными во второй половине 30-х годов.





382. Л. Свемп. Натюрморт с омаром и фруктами. 1937—1938

Принцип цветового контраста сменяется в его работах тонкими переходами тонов и светотени. Свемп по-прежнему отдает предпочтение ярким краскам, но структура колорита становится сложнее. Это целая симфония красок, где есть общий «звуковой» фон, на котором выделяются удары локальных цветов. Общее настроение этих произведений торжественно-приподнятое.

Творчество пейзажиста В. Пурвита так же, как и искусство Свемпа, не совпадало с преобладающей в латышской живописи лирической линией. Он создает монументальные полотна, например «Осенние поля» (1938). Реже появляются пейзажи со спокойным на-

строением и уравновешенной гаммой («Осень», «Лиелупе», середина 30-х годов). Диапазон технических приемов художника необычайно широк — от крупных, густых мазков до тонкой лессировки. То грустный, то тревожный закат освещает осенние пейзажи Пурвита («Осень», «Вечер», «Деревня осенью», «Дорога», «Вечернее солнце» и другие).

Рядом с Пурвитом ведущее место в пейзажной живописи занимает К. Убан, выпускник Пензенской художественной школы. Излюбленные им лирические мотивы, овеянные грустной романтикой, — это тихие уголки и улицы пригорода, реки Персе и Даугава около Кокнесе. Порой его пейзажи отличает и более



широкое поэтическое обобщение природы Латвии. Произведения художника очень правдивы. Это особенно ощутимо в пейзажах городских окраин. В домиках, покосившихся заборах и кривых, узких улочках есть что-то родственное укладу жизни людей в этих кварталах («Торнякалнс», 1922). В 30-е годы в произведениях Убана колорит становится более ярким, с преобладающими фиолетовыми и голубыми тонами. Типична для этих лет картина «Улица в Лиепае» (1936). Обобщенный образ латышской природы передает картина «Даль в Кокнесе».

Сложным и часто противоречивым в рассматриваемый период было искусство портрета. Преобладают субъективно-интимные и салонные портреты.

Наиболее видным портретистом был Я. Тилберг. Созданные им портреты — существенный вклад в золотой фонд латышского искусства. Им свойственны сдержанная и законченная манера письма, торжественность интерпретации образа. Лучшие работы Тилберга 20-х годов — это портреты артиста и режиссера К. Линде, поэта Я. Райниса (илл. 384) и матери. Особенно большое значение для развития латышского искусства имеет портрет Райниса. Фигура дана на фоне пейзажа с низким горизонтом. Приглушенная темно-серая теплая цветовая гамма со сдержанными локальными акцентами черного плаща и зеленых берегов реки подчеркивает настроение созерцательности и задумчивости поэта.

Создателем интимного портрета в Латвии является В. Тоне. Во второй половине 20-х годов он написал лучшие свои произведения — портреты писателя В. Дамберга с женой, живописца, ученика Тоне А. Силземниека, композитора Ю. Спрогиса и другие. В бесконечных вариациях, с неисчерпаемой живописной фантазией писал он женские портреты: «Анна» и «Ильзе».

В бытовом жанре латышской живописи наиболее наглядно раскрываются внутренние противоречия буржуазного мира.

Многогранно творчество К. Миесниека — одного из самых крупных мастеров латышской живописи. Миесниека с большим сочувствием относился к жизни народа. Она отражена в его бытовых картинах, портретах и пейзажах. Уже в ранних произведениях обозначается интерес художника к социально заостренным образам. Такова, например, одна из первых известных его картин «Хозяйская дочь» (1919). Социальная характеристика усиливается здесь элементами шаржа. Тревожно горит красный шарф в картине «Рабочий» (1923, илл. 383). Этот типичный пролетарий не показан в активном действии, но его широко открытые глаза, скорбно сомкнутые губы полны беспокойства. В них скрыты немой вопрос и тревожное ожидание. Глубокой человечностью проникнут образ рабочего в этюде «Пильщик» (1924). Старый человек, опираясь на пилу, протянув свои изуродованные руки, с мольбой и безнадёжностью в глазах ждет работы. Родственна ему «Безработная» (1925), сидящая около пустой тарелки. Жестокость реальной жизни легла и в основу образов картины «Продавщицы цветов» (1924). С конца 20-х годов в творчестве Миесниека начинает преобладать тема крестьянской жизни. В труде крестьянина он видит вечно повторяющийся торжественный ритуал. На фоне прекрасной природы труд человека приобре-

тает большое символическое значение. Это подчеркнуто, между прочим, в обобщенном характере названий: «Хлеб насущный», «Родина» и т. п.

Пейзажу и бытовому жанру отдал свои творческие силы А. Штраля. Главной темой его пейзажей была Даугава. Художник обращается к ней в разные времена года, стараясь показать ее ширь и мощь. Особенно характерна в этом отношении картина, изображающая Даугаву ранней весной, — «Лед идет» (1936). Правдивость образа и глубина психологической характеристики определили заметное место в латышской живописи жанровой картины Штраля «Новый хозяин» (1927).

К художникам, умевшим найти красоту в повседневном, принадлежит и Г. Элиас. Во второй половине 30-х годов он обращается к широкому изображению сельской жизни. Особенно привлекают его осенние работы, когда собирается урожай и жизнь кажется полной чашей («Уборка урожая», «Снятие тыквы», «Опаление свиней» и другие). Человек в картинах Элиаса всегда представлен активным тружеником. Это оправдывает монументализацию его образов, наполняет их жизненным содержанием, однако социальная сторона сельской жизни в картинах Элиаса не раскрыта.

Я. Лиепиня можно назвать художником-борцом. Главная тема этого мастера — суровость жизни, ее противоречия. Творчество Лиепиня, формировавшееся в Казани и Петрограде в условиях первой империалистической войны, прошло типические для его поколения этапы. Некоторое время он «экспериментирует». Во второй половине 20-х годов художник обращается к реальным формам. Это совпадает с его интересом к жизни моряков, рыбаков, городских окраин. Он пишет жанровые сцены «Матрос», «В кабаке» и другие. В этих картинах отразилась симпатия Лиепиня к пролетариату, но драмы жизни отображаются им пока еще с некоторым налетом экзотики, упрощенно. Самой значительной стороной творчества Лиепиня является его работа для левых профсоюзов. Он рисовал плакаты на внутренние и международные темы, агитоткрытки-карикатуры, создавал иллюстрации для легальных и нелегальных изданий. Плечом к плечу с революционными поэтами Л. Лайценом, Л. Паэглем и другими Лиепиня своим искусством призывал бороться против безработицы и голода, против войны и фашизма. Плакаты Лиепиня достигали большой художественной силы и выразительности и оказывали заметное влияние на молодое поколение прогрессивных художников. В 30-е годы Лиепиня часто обращается к сюжетам из жизни рыбаков — «Рыбаки», «Рыбачья гавань» (илл. 387), «Улов». Здесь он одним из первых прокладывает дорогу новой теме, раскрывая ее с позиций передового художника. Большую роль в передаче настроения в жанровых картинах Лиепиня играет пейзаж, неотделимый от образа человека.

В области портрета, бытового жанра, пейзажа и особенно натюрморта успешно работает О. Скулме. Он любит изображать мир простых, обыденных предметов (посуда, овощи, хлеб). В жанровых картинах художник часто обращается к образу незаметного труженика. Одиноким, заброшенным предстает герой картины «Бродячий музыкант» (1928, илл. 385), перед которым лежит молчаливая скрипка и стоит опорожненный стакан.



На выставке латышского искусства в Москве и Ленинграде в 1934 году Скулме был представлен работой «Землекопы». Написанная в сочной живописной манере, эта картина полна воздуха, света. В плотных фигурах рабочих, их тяжелых руках и неторопливых движениях, в темной, влажной земле и прозрачно-зеленом, освещенном весенним солнцем пейзаже эпичность сочетается с мягким лиризмом. Эта картина была положительно оценена в Советском Союзе и приобретена Московским музеем нового западного искусства.

Во второй половине 20-х годов в жизнь латышского искусства активно включаются первые выпускники Латвийской Академии художеств.

Ярким событием в искусстве явилась картина Э. Калныня «Плотовщики». В ней обнаружили не только большой талант и профессиональное мастерство молодого живописца, но и умение создать социальный образ (1935, *илл.* 386).

В живописи буржуазной Латвии слабее всего развит исторический жанр. Правдивое отражение революционного движения народных масс было почти невозможным. Изображение же прошлого носит преимущественно псевдоисторический, идеалистический характер. Было распространено увлечение мифологией.

Заметных успехов достигла в Латвии батальная живопись. Особое место тут занимает К. Балтгайлс, посвятивший свое творчество воспеванию героизма латышских стрелков. Балтгайлс показывает войну без прикрас. Его изобразительный язык сдержан и лаконичен («После боя», 20-е годы; «Раненый стрелок», 1936; «Два друга», 1938). Небольшую, но значительную картину «1905 год» написал в 1919 году Э. Бренцен. Историко-батальные картины создавал также В. Вимба — «Бой у Сауле» (вторая половина 30-х годов) и ряд других произведений.

К историко-революционной теме обращается один из старейших латышских художников Ф. Рождарз — участник революции 1905 года и Великой Октябрьской социалистической революции. Главной темой творчества этого живописца является 1905 год. Правда, в буржуазной Латвии Рождарз вынужден работать над ней тайно, и гласности его произведения не получают. В 1940 году увидела свет его картина «Митинг в 1905 году в Гризинькальне», написанная еще в 1906 году и долгие годы хранившаяся замурованной в стене дома. Во время фашистского нашествия в 1941 году весь цикл 1905 года — результат многолетней работы художника — погиб.

Официально по выставкам Рождарз был известен как представитель бытового жанра, в котором он незатейливо изображал труд и жизнь простых людей («Рабочие», «Толкучка», «В рижском порту» и другие).

В области театральной декорации в 20-х — 30-х годах в Латвии работает немало художников.

Тенденции преувеличенного декоративизма, характерные для многих театральных постановок буржуазной Латвии, проявляются и в творчестве основоположника латышской театральной декорации Я. Куги. Наиболее типичны его декорации к пьесам латышских драматургов. При всем различии этих пьес жизнь в спектакле, оформленном Куги, рисуется вечным праздником.



383. К. Миесниек. Рабочий. 1923

В нарочитой эффектности декораций дальше всех пошел Л. Либерт. Его стремление к парадной пышности как нельзя лучше отвечало эстетическим требованиям буржуазии.

Однако искусство театральной декорации в Латвии не ограничивается этими тенденциями. Их противоположностью было не только реалистическое искусство маститых художников, работавших в традициях живописной декорации (Э. Витола, П. Кундзиня, Э. Бренцена и других), но и творчество молодых мастеров, ищущих новых форм раскрытия содержания пьесы. Крупнейшим представителем этого направления является О. Скулме. Основная проблема, к которой обращается молодой декоратор, — это архитектура сцены. Большое внимание он уделяет и колориту, находя тона, соответствующие общему настроению постановки. Архитектура Скулме не абстрактна, сцену он понимает как конкретную форму воплощения живых образов эпохи. Художник отличается и большим мастерством в разработке костюмов.

С наибольшей полнотой Скулме осуществил свои творческие принципы в рижском Художественном



театре. Годы работы в этом театре были периодом не только творческой зрелости мастера, но и большого подъема самого театра, который, обратившись к реализму, стал выразителем прогрессивных идей. Среди наиболее выдающихся работ Скулме 20-х — 30-х годов — «Вильгельм Телль», «Дон Карлос» Ф. Шиллера и «Собор Парижской богородицы» В. Гюго.

Реализм был дорог и целому ряду театральных художников более молодого поколения. Среди них уже в 20-х годах выдвинулся А. Спертал. Особенно большое значение имеет его деятельность в Елгавском латышском театре. Мастером архитектурной декорации проявил себя также Я. Айжен. Он обращался и к графике, изображая правдивые сцены из жизни рабочих кварталов и городских окраин. Во время Великой Отечественной войны художник-коммунист был замучен фашистскими оккупантами.

В рассматриваемый период почти одновременно работают три поколения латышских скульпторов.

Старейший латышский скульптор и график Г. Шкилтер во время Октябрьской революции и в первые послереволюционные годы продолжал работать в Петрограде, где вел большую педагогическую, научную и общественную работу. В его творчестве заметно стремление активно откликнуться на события революции.

Шкилтер в основном портретист, но в буржуазной Латвии почти не работал в этом жанре. Часто он обращается к небольшим этюдам, стремясь передать тончайшие движения человеческой души. Искусство Шкилтера приобретает лирический характер. Время от времени появляются и работы, социальное содержание которых говорит об антибуржуазных настроениях художника. Таков, например, его «Рабочий» (1939), усталый, измученный вид которого являет глубоко правдивый образ труженика в капиталистическом обществе. Сильным драматизмом, экспрессией отличается и одна из его первых работ после переезда в Латвию — «Рыбачка» (1924, *илл.* 388). Шкилтер выступал и как художественный критик, защищая реализм, воюя против проявлений формализма и идеализма.

Основной областью деятельности другого старейшего скульптора Т. Залькална стали надгробные памятники и монументы деятелям латышской культуры. Он обращается и к станковому портрету, делает медали, работает в анималистическом жанре. В 1929 году в Риге был открыт гранитный памятник писателю-реалисту Рудольфу Блауманису. Это значительное произведение Залькална 20-х годов. Писатель изображен сидящим с раскрытой рукописью на коленях. Он полон творческой сосредоточенности. Прекрасен созданный Залькалном «Женский торс» (1936). Основным материалом, в котором скульптор воплощает свои творческие замыслы, стал гранит, часть его работ выполнена также в бронзе. К лучшим надгробным изваяниям Залькална относятся памятники поэтам Я. Поруку на Лесном кладбище в Риге (1930, *илл.* 390) и Ф. Барде на кладбище в Умурге (1933). Эти произведения близки по замыслу. Как в одном, так и в другом, в светло-сером граните высечены аллегории муз поэтов, близкие между собой той тихой и немного грустной

лирикой, которая роднит поэзию Порука и Барды. Оба памятника высечены из цельных гранитных глыб и отличаются обобщенной пластической формой с очень тонкими переходами и нюансами. Здесь все уравновешено, построено с удивительным чувством архитектоники и, однако, чуждо мертвой, сухой симметрии.

Близкий Залькалну по манере Б. Дзенис все же не достигает такой пластической насыщенности образа. Однако творчество его очень многообразно. Он создает целый ряд надгробных памятников, портретов, а также работает в области декоративной и прикладной скульптуры, причем его диапазон здесь очень широк — от архитектурного декора до мелких предметов, украшений из дерева и камня, в которых мастер возродил национальный орнамент. Лучшие достижения Дзениса — в сфере портрета. У здания Государственного художественного музея в Риге сохранился бюст-памятник Я. Розенталю (30-е годы) работы Дзениса. Он сделан с большим портретным сходством, хорошо скомпонован, но подчеркнутая детализация форм делает его интимным и предназначенным скорее для интерьера.

С 1921 года скульптурной мастерской Академии художеств руководил К. Рончевский. Он вырастил целую плеяду скульпторов-монументалистов. Человек большой культуры, ученый-художник, он оставил заметный след в латышской скульптуре 20-х — 30-х годов. Искусство его близко школе Родена. Это наиболее наглядно раскрывается в психологических этюдах («Слепой», «Эмигрант»). Больше известен Рончевский как портретист. Его портреты видных деятелей латышской культуры — В. Пурвита, Я. Райниса, композитора Я. Витола, собирателя латышского фольклора Кр. Барона и других несколько официальные, но глубоко психологичны. В основе стиля Рончевского лежит также внимательное изучение римского классического портрета. Портреты Рончевского — это большой диапазон характеров.

Среди скульпторов, начавших самостоятельную творческую деятельность после Октябрьской революции, ведущее место занял К. Зале. Одна из значительных его работ — скульптурно-архитектурный ансамбль (1924—1936, архитектор А. Бирзениек) Братского кладбища. В конце 20-х годов были установлены основные скульптурные группы. После фашистского переворота в 1934 году работы на Братском кладбище приостанавливаются, и ряд существенных частей проекта Зале остался неосуществленным. Скульптор задумал ансамбль кладбища как торжественный реквием, в котором выражена скорбь народа, не забывающего своих павших сыновей. Желая придать образам большую обобщенность и подчеркнуть их национальный характер, Зале обращается к символике и этнографическим мотивам.

Композиция ансамбля Братского кладбища образуется из трех компонентов: вход с ведущей от него аллеей, возвышенная центральная часть с Вечным огнем и, наконец, продолговатая низменность с могилами павших бойцов. Каждая из этих частей подчеркнута скульптурными группами.







В группах умирающих всадников — центральной части композиции ансамбля — наиболее ярко выражается драматическое начало. Здесь не только смерть, но и протест против нее, последняя вспышка сил. В противовес суровым пожилым всадникам (у входа) умирающие всадники очень юны и нежны (илл. 391). Это еще больше заостряет трагизм групп, повышает их эмоциональное воздействие на зрителя. Подобно мощному финальному аккорду, композицию ансамбля завершает фигура Матери-Родины. Расположенная на девятиметровой стене, она выглядит особенно величественной. Взор матери направлен на могилы павших сыновей, лежащих у ее ног. Сдержанная скорбь составляет основу психологической характеристики этого образа.

Другая известная работа Зале — монумент Свободы была завершена в первой половине 30-х годов. Соавтором скульптора был архитектор Э. Шталберг.

Сложные искания характерны для Э. Мелдериса. Отзвуки кубизма ощутимы в созданном им портрете писателя П. Розита (1921). Скульптор воспринимает фигуру человека как архитектурное сооружение. Он строит ее из плоскостей, образующих острые грани в местах пересечения. Во второй половине 30-х годов Мелдерис переходит к импрессионистской обработке фактуры. Крестьянский мир, который всегда был близок Мелдерису, становится ведущей темой его творчества («Собиратель камней», «Обработка льна»). Крестьянский труд в его произведениях приобретает большую значимость и величие. Одна из самых лучших работ этого периода — бронзовая надгробная плита на могиле родителей (1939). Художнику удалось убедительно, лаконично передать типичные черты латышских крестьян, их душевную теплоту, которая скрыта за внешней суровостью.

К поколению Зале и Мелдериса принадлежит также первая женщина среди ваятелей Латвии — М. Лиепиня-Скулме. Круг ее образов близок работам совре-



385. О. Скулме. Бродячий музыкант. 1928



386. Э. Калнынь. Плотовщики. 1935

менников. Это образы латышских крестьянок, женские портреты и жанровые фигуры, выполненные преимущественно в камне («Видземниеце», 1928). Стиль художницы тяготеет к монументальному. С успехом она выступает также на конкурсах памятников.

В конце 20-х и начале 30-х годов начинает активно выступать самое младшее поколение скульпторов-выпускников Латвийской Академии художеств. Главной областью творчества большинства из них становится мемориальная скульптура. Рижское Лесное кладбище постепенно начинает походить на музей скульптуры. Крупные надгробные памятники общественным деятелям и частным лицам были созданы и на других кладбищах Латвии.

Видным представителем скульпторов этого жанра был К. Янсон — первый выпускник Академии художеств. Ранние его работы уже заметно отличаются от произведений ведущего направления латышской скульптуры тех лет. Предельной обобщенности формы и подчинению ее архитектурной статичности Янсон предпочитает детализацию и экспрессию. В аллегорической фигуре надгробного памятника писателю А. Деглаву (1929, бронза, Лесное кладбище) скульптор создает собирательный образ героев романа-трилогии писателя «Рига» — латышских свободлюбивых крестьян.

Полон экспрессии и надгробный памятник общественному деятелю П. Долманису в Мадоне (1941, илл. 389). В образе звучит страстный протест против смерти и бренности жизни человека.

Значительное место в творчестве Янсона занимает монументальный рельеф.

Чертами романтизма отмечено творчество К. Земдеги. Выдающимся произведением скульптора является надгробие Янису Райнису (1934, илл. 392). На фоне светлой каменной стены, полукругом опоясывающей могилу (архитектор П. Аренд), изображена обнаженная фигура юноши. Шлифованный красный гранит отражает лучи солнца и облака. Образ кажется во-





387. Я. Лиепинь. Рыбачья гавань. 1934

площением стремлений Райниса к счастью человечества, к свету. Юноша, закинув руку за голову, словно пробуждаясь, медленно поднимается; другой рукой, скрытой тяжелыми складками покрывала, он опирается на основание. Нога, ища опоры, спустилась на подножие каменного ложа. Образ монументален и символичен. Силуэт и ритм форм памятника стройны и легки. В 30-х годах Земдега создал также ряд памятников в разных городах Латвии (Руене, Рауне, Джуксте и других), посвященных жертвам первой мировой войны. Аллегорические образы Земдеги и тут отличаются большой поэтичностью и одухотворенностью.

Борьба двух культур, двух мировоззрений отразилась и в искусстве графики. В буржуазном искусстве делается все, чтобы лишить ее демократической сущности. Глубокий кризис переживала книжная иллю-

страция, на которую смотрели как на чисто декоративное искусство. Сохранению реалистических традиций в латышской графике способствовало творчество таких старейших художников, как Э. Бренцен, Г. Шкилтер, Я. Тилберг. К этой группе принадлежал также и И. Зеберинь — иллюстратор и карикатурист. Однако его карикатурам не хватало остроты социальной характеристики. Но иногда художнику удавалось объективно отразить уродливое общественное явление («Во время проповеди»).

Оригинально и ярко творчество А. Кроненберга. Этот график, бывший ученик И. Билибина (в школе Общества поощрения искусства в Петербурге), а еще раньше Я. Розенталя, уже до революции имел репутацию хорошего иллюстратора детских книг. Затем он жил в Пскове и сотрудничал в латышском издательстве «Спартак»<sup>122</sup>. В 1921 году Кроненберг вернулся в Латвию и возобновил свою деятельность в журнале





388. Г. Шкилтер. Рыбачка. 1924

«Яунибас Такас» («Тропы юности»). Здесь он в течение 20-х — 30-х годов иллюстрирует народные сказки, произведения писателей В. Плудониса, Я. Яунсудрабиня, Э. Бирзниека-Упита, Я. Райниса и других. С 1931 года Кроненберг начинает регулярно издавать детские книги со своим текстом и иллюстрациями: «Маленький пастушок», «Золотые времена», «Тунтулю Юритис», «Ярмарка в имении Спрунгули» и другие. По содержанию, образной структуре и форме изложения его произведения близки народному фольклору.

Среди художников-графиков одним из ведущих был С. Видберг. Начав в годы революции творческую деятельность в советских журналах, художник и позже проявлял интерес к общественно-значимой тематике. Но в борьбе противоречивых тенденций верх в искус-

стве Видберга взяла склонность к нарочитому формотворчеству, эротическим мотивам, поэтизации жизни буржуазного интеллигента.

Во второй половине 30-х годов начинают активно выступать молодые графики, только что окончившие Академию художеств: П. Упитис, Б. Яунзем, А. Апинис, М. Индусе-Муцениеце, К. Краузе, В. Крастынь и другие.

Среди молодых художников в это время одно из ведущих мест занимал О. Норитис. Живописец по образованию, он много работал и как график. С его иллюстрациями, выполненными в технике литографии, выходят «Пиковая дама» Пушкина, «Сын вдовы» Плудониса, «Огонь и ночь» Райниса, собрание сочинений Шекспира и другие произведения. Норитис рисовал и плакаты. Но этот вид искусства в буржуазной Латвии был мало развит. Основная тема плакатов — популяризация праздников песен, выставок.

Большой вклад в подготовку графиков внесла художественная студия Рижской народной высшей школы. Из этой студии вышли многие молодые художники, принимавшие непосредственное участие в революционном движении. В студии преподавали Р. Сута, У. Скулме, Э. Мелдерис и другие художники, отличавшиеся радикальностью своих общественных взглядов. Следует отметить преподавательскую деятельность Н. Пузыревского, привившего молодому поколению художников любовь к ксилографии.

Самое плодотворное время деятельности студии — конец 20-х — начало 30-х годов. После фашистского переворота Рижская народная высшая школа была закрыта, но художники, вышедшие из нее, остались верны прежним идеалам.

Наиболее интересным было творчество молодого ксилографа Яниса Плеписа. Свою деятельность он начал гравюрами на линолеуме и других материалах (целлулоид, искусственная кость и стекло). Эти гравюры рассказывают о солидарности и борьбе рабочих («Демонстрация», «Товарищи», 1932), о страданиях народа во время войны («Беглецы», 1939). Одна из типичных гравюр Плеписа — «Извозчик» (1937). Образ извозчика символичен — он изображен на фоне темного города с фонарем в поднятой руке. Глубокой, затаенной скорбью веет от «Крестьянина» (1936) — человека с темными, запавшими глазами и печально сомкнутыми губами.

С 1936 года Плепис обращается к иллюстрации. Много иллюстраций создал он к латышским народным сказкам, иллюстрировал рассказ Я. Акуратера «Лето мальчика-батрака». Богатой выдумкой отличаются иллюстрации к «Рассказу о Тристане и Изольде» Ж. Бедье, роману «Хлеб бедняков» Т. Менье и другие. В 1941 году Плепис обратился к иллюстрированию поэмы М. Горького «Девушка и смерть», но война прервала эту работу.

Свое мастерство Плепис отточил в непрерывных исканиях, в которых образцами для художника были выдающиеся русские ксилографы: А. Кравченко, П. Старонос, В. Фаворский.

Почти самоучкой вошел в латышскую графику А. Юнкер — ныне один из крупнейших мастеров. В своих работах молодой художник воссоздает картину городской жизни. Это совсем другой город, чем у буржуазных художников, — город честных тружени-



ков, часто лишенных возможности зарабатывать на кусок хлеба, город бедняков и их повседневных забот. В пейзажах 30-х годов Юнкер изображает рабочую Ригу — ее окраины с маленькими избушками, фабричными трубами и усталыми тружениками («На Даугаве», «Заячий остров», «Коптильня» и другие). К этому времени художник уже выработал свою индивидуальную манеру и достигает во многих гравюрах большой живописности.

В 1932 году, с ведома Коммунистической партии Латвии, молодые, революционно настроенные художники создали организацию «Группа активных художников»<sup>123</sup>. В ее состав вошли: К. Буш, С. Хаскин, А. Пупа, А. Жургин и другие (в основном, воспитанники студии Рижской народной высшей школы).

В 1933 году эта группа художников издала сборник линогравюр «Лицо эпохи», в котором в резкой сатирической форме разоблачались антинародный характер буржуазного строя, эксплуатация трудящихся, высмеивались буржуазия и духовенство, клеймилась предательская политика социал-демократов. Этот сборник был конфискован полицией, и только несколько экземпляров его попало в руки читателей.

Пролетарские художники подготовили к изданию (в том же 1933 году) и другой сборник — «Избранный народ», который содержал 50 линогравюр антифашистского содержания. Он был также конфискован (еще до печати).

До фашистского переворота прогрессивные художники имели некоторую возможность выступать в легальной печати. В прогрессивных журналах и газетах того времени появлялись рисунки и карикатуры революционной направленности. Художественная форма этих произведений часто неполноценна, но они насыщены подлинной страстностью, духом классовой борьбы.

Большое внимание революционные художники уделяли политическому плакату, с помощью которого Коммунистическая партия Латвии проводила большую воспитательную работу. Несмотря на «демократию» буржуазного строя, эти плакаты и их авторы подвергались жестокому преследованию. Плакаты можно было выпускать только нелегальным путем. Революционные плакаты буржуазного времени были очень лаконичны, небольшого формата (иногда величиной с ладонь). В них разоблачался кровавый террор буржуазии против рабочего класса. В плакате, посвященном памяти рабочего Самойлова, которого жестокости фашистской диктатуры довели до самоубийства, была изображена черная стена камеры. На ней вырисовывалась тень убитого рабочего. Через весь плакат рабочая рука краской, как кровью, писала слова революционной песни. Автор этого плаката С. Хаскин — один из ведущих художников «Группы активных». Как уже сказано, в создании революционно-политического плаката активно участвовал и живописец Я. Лиепинь.

Несмотря на то что при фашистской диктатуре террор принял чудовищные формы и размеры, революционный плакат не прекращал появляться. Рано по утрам на рабочих окраинах можно было видеть расклеенные многоцветные листовки, на которых было написано: «Прочь с белым террором!», «Смерть фашизму!» Фашистские власти и буржуазные газеты



389. К. Янсон. Надгробный памятник П. Долманису в Мадоне. 1941

утверждали, что коммунисты получают эти плакаты из Москвы. Но созданием их из глубокого подполья руководил ЦК Коммунистической партии Латвии. В Риге были конспиративные типографии где, не покладая рук, без вознаграждения, голодая, но с большим энтузиазмом трудились художники-революционеры.

Видным революционным художником был Э. Калис. Он происходил из семьи рабочего и очень рано включился в революционное движение. Художественное образование Калис получил в студии Рижской народной высшей школы.

Творческая деятельность Калиса очень широка и многогранна. Художник сотрудничал почти во всех рабочих организациях при Центральном бюро профсоюзов Латвии — в Рабочем театре, клубах, легальной и нелегальной печати. Калис работал в области плаката, карикатуры, декораций, оформления книг, над портретом и жанровым рисунком. Многие произведения Калиса, исполненные гуашью, тушью, в карандаше, говорят о том, что этот художник был настоящей совестью пролетариата, обладая способностью создавать высококачественные художественные работы даже в условиях подполья, тюрьмы.





390. Т. Залькалн. Надгробный памятник поэту Янису Поруку. Деталь. Лесное кладбище в Риге. 1930

Тематика произведений Калиса в основном связана с жизнью рабочих. Особое место в творчестве художника занимают сцены из жизни в тюрьме, портреты и дружеские шаржи, сделанные во время заключения.

В плакатах и в оформлении книг Калис наряду с рисунком пользуется и фотомонтажом (плакат «О трудовой жизни сообщай и читай в своей прессе», книга Л. Лайцена «Кричащие корпуса», обложка календаря рабочих 1931 года и другие). Остры, лаконичны и образны рисованные плакаты и открытки Калиса. Так, например, на открытке «Из рабочей жизни вон бульварную прессу!» изображена женщина в переднике, с метлой, выметающая кучу печатных листов, на которых можно разобрать названия известных буржуазных газет.

Воспитательное и агитационное значение творчества революционных художников буржуазной Латвии роднит их с группой латышских художников, работавших в Советском Союзе. Вместе с ними революционные латышские художники образуют тот «мост», который соединяет 1919 с 1940 годом, когда в Латвии было возобновлено строительство социалистической культуры.

Развитие латышского декоративно-прикладного искусства после установления буржуазной диктатуры протекало в крайне трудных условиях.

В 20-е годы начинает складываться псевдонациональный стиль. В нем отчасти использовалось наследие народного искусства, однако без глубокого понимания свойственного ему органического единства орнамента, формы и материала предмета. Работы псевдонационального латвийского направления характеризуются недостатком чувства декоративности, отсутствием стилистической цельности.

Более глубоким и близким к народным истокам было творчество художников старшего поколения, которые окончили Училище Штиглица в Петербурге. Они считали, что основой развития латышского прикладного и декоративного искусства нового времени должны являться классические традиции народного творчества.

Основоположником латышского профессионального прикладного и декоративного искусства считается Ю. Мадерниек. Он занялся художественным оформлением интерьеров, обратившись при этом почти ко всем видам прикладного искусства. Но наиболее популярны эскизы Мадерниека к декоративным коврам.

В области ковровых изделий работал и Ю. Страуме. В произведениях Страуме изображения стилизованных растений и животных остроумно объединены в композиции с характерными для латышского народного искусства геометрическими узорами. Орнаментальный ритм его ковров более гибок, не столь резок и угловат, как у Мадерниека.

Я. Судмалис, который также получил профессиональное образование в Училище Штиглица, создавал ковры с фигурными композициями, используя как мотивы народных песен («Снег-метель...»), так и этнографические мотивы родного края — Курземе («Нича», «Алсунга»). Фигуры и пейзажный фон трактованы декоративно, обобщенно. Рисунок Судмалиса тяжеловесен, краски насыщены, с сильной декоративной акцентировкой. Работы художника перекликаются с произведениями куршского народного искусства, в собирании, исследовании и популяризации которых заслуга мастера очень велика.

При Латвийской Академии художеств в 1924 году была открыта керамическая мастерская, которой руководил Р. Пельше. Здесь получили профессиональное образование многие латышские керамисты. Одним из наиболее видных учеников Пельше был А. Дзервитис. Работая в области керамики, художественной обработки кожи, текстиля и главным образом в области художественной обработки металла, он изучал и использовал этнографические, а также археологические материалы, придавая большое значение выработанным веками закономерностям в построении орнаментов и композиций.

В искусстве витража, как ни скупы были в то время заказы, выдающееся место занял К. Бренцен. Изучив основы витражного искусства в Париже, он в 1907 году организовал при петербургском Училище Штиглица, которое в свое время закончил, витражную мастерскую и руководил ею до 1920 года. В Латвии он стал крупнейшим мастером витража. Бренцен стремится к содержательности витражей, к яркости использованных в них народных образов, крепкому,





391. К. Зале. Умирающий всадник. Группа из ансамбля Братского кладбища в Риге. 1927

строгую форму и выразительному колориту. Многие его витражи сделаны по мотивам произведений латышских прогрессивных писателей. В витраже «Лачплесис» (1930) Бренцен воссоздал воспетый Пумпуром и Райнисом образ Лачплесиса, олицетворяющего героизм и силу народа.

Радикальные изменения в характер прикладного искусства внес А. Цирулис. Главное внимание он уделял проблемам художественного оформления интерьеров. В его респектабельных интерьерах большое место отведено монументально-декоративной живописи (витражу и фреске), красочным коврам, чеканке. Витражи Цирулиса в вестибюле филармонии и монументальные чеканные работы на воротах Рижского замка принадлежат к наиболее значительным произведениям прикладного латышского искусства. Цирулису принадлежит также множество проектов простого и скромного оформления квартир с недорогой и со вкусом выполненной мебелью. Большое место здесь

отведено декоративным тканям (илл. 393), резьбе по дереву, керамическим и фарфоровым изделиям.

На развитие латышского художественного фарфора сильное воздействие оказала устроенная в 1920 году в Риге выставка советского фарфора. В период с 1924 по 1926 год в Латвии действовало художественное объединение «Балтарс» («Искусство Балтики»), члены которого создали несколько десятков фарфоровых декоративных блюд и сервизов с надглазурной росписью. Организатором и наиболее видным представителем художников, занимающихся этим видом росписи, явился Р. Сута. Если в ранних росписях он стремился к абстрактному декоративному сочетанию линий и пятен, то в более поздних его работах все чаще появляются фигурные композиции на темы труда и народного быта.

Народное искусство Латвии в условиях все возрастающей капиталистической конкуренции начало чахнуть уже с середины XIX века. Во время буржуазной



диктатуры в некоторых районах наблюдается полное его оскудение. Оживленные центры народного творчества сохранялись в Восточной Латвии. Наиболее активно работали здесь мастера по тканям, вязанию и в области керамики.

Видным мастером курземской народной керамики является К. Вольгемут из Руцавы, широко известен и керамист Я. Криевс из Тукумса. Они работали главным образом над сосудами, используемыми в хозяйстве, украшая их тяжеловесным, грузным, глубоко врезаемым геометрическим орнаментом. Интересны и самобытны также сосуды из дерева.

Более богатые традиции народной керамики сохранились в Латгале. Очень многие ныне популярные типы ваз, подсвечников и других изделий декоративной керамики создал А. Паулан. Он разработал принципы пластического декора, который иногда перерастает в фигурные композиции на темы народных сказок или бытового жанра. Его лошади-свистульки и другие фигурки мелкой пластики высоко ценятся как сувениры.

После восстановления в Латвии Советской власти был организован Союз художественных ремесел, который объединил всех художников, работающих в области прикладного и декоративного искусства. Были заложены основы деятельности народных мастеров и ремесленников на кооперативных началах. Главное внимание художники стали уделять созданию простых, скромных, со вкусом сделанных подарочных предметов, выпускаемых большими тиражами, доступных трудящимся.

В архитектуре буржуазной Латвии сохранялись традиции латышского зодчества второй половины XIX века.

Характерной чертой являлось то, что новые районы росли стихийно, не сообразуясь с какими-либо градостроительными принципами. Этот произвол отразился и на архитектурном облике домов. Так, основную массу жилья в Риге составляли многоэтажные «доходные» дома. Лишь изредка подобные дома были качественными как с точки зрения планировки, так и по своему внешнему облику. Не всегда их проектировали архитекторы, зачастую такие дома строили по чертежам техников или предпринимателей. На окраинах города, в Задвинье и в Лесном парке, были созданы новые районы. По побережью Рижского взморья строили главным образом одно- и двухэтажные особняки, окружая их садами. Планировкой и архитектурой они повторяли известные образцы западноевропейского зодчества. Эти постройки сильно контрастировали с рабочими кварталами города. Только в последние годы существования буржуазной Латвии архитекторам были даны задания по строительству многоквартирных жилых домов. В 1929—1930 годах на окраине города были построены первые экспериментальные «блочные» жилые здания с отдельными многоквартирными секциями, примыкающими к равномерно расположенным лестничным клеткам (архитектор Э. Шталберг). В 1938 году по проекту архитектора Я. Ренгарта было построено еще одно «блочное» здание в центре города (угол нынешних улицы В. И. Ленина и улицы Революции). Но подобные жи-

лые здания, построенные на государственные средства, были в буржуазной Латвии единичными явлениями.

Одним из крупных латышских архитекторов, сыгравших заметную роль в создании латвийской национальной архитектуры, был Э. Лаубе. Это отличный строитель и первый латышский архитектор-ученый (профессор Рижского политехнического института). Деятельность его была очень многогранна. В 1933—1935 годах по проекту Лаубе была построена гостиница в Кемери. Здание этой приморской гостиницы-санатория, рациональное по планировке, отличается богатством и красотой экстерьеров. Лаубе остался верен принципам классицизма. Гостиница удачно связана с огромным парком, выдержанным во французском стиле парковой архитектуры.

В Елгаве (Митаве) под руководством Лаубе в 1937 году для Сельскохозяйственной академии было реконструировано знаменитое здание бывшего дворца курляндских герцогов XVIII века (зодчий Б. Растрелли), к которому Лаубе удачно присоединил еще одно, четвертое крыло.

В развитии национальной архитектуры весьма значительна была роль П. Кундзиня. Он был лучшим знатоком народного зодчества и стремился внедрить его принципы в новое строительство, считая, что архитектура должна выражаться в ясных и знакомых народу национальных формах. Кундзинь был консультантом при строительстве монументального здания Дворца юстиции, ныне Совета Министров ЛССР (архитектор Ф. Скуинь, 1937—1939).

Интересны постройки, созданные архитектором А. Галиндоном, особенно здание бывшего Военного музея (ныне Музей Революции Латвийской ССР). Оно очень удачно скомпоновано, средневековая Пороховая башня остроумно связана с новой частью здания — помещением музея, которое сооружено из такого же красного кирпича, что и башня. Новый корпус украшен скульптурным фризом из серого гранита, контрастирующим с красным кирпичом фасада. Этот синтез архитектуры и скульптуры составляет основу композиции фасада.

Другое здание, спроектированное и построенное под руководством Галиндона, — Рижский универмаг (1936—1940). Это было первое здание в Латвии с железобетонным каркасом, на железобетонной основе, сваях и с перекрытием из того же материала.

Все вышеупомянутые административные и общественные здания в целом выдержаны в принципах классицизма при хорошей строительной отделке, но отличаются некоторой тяжеловесностью, типичной для латышской архитектуры и архитектуры ряда северных стран (в частности, Финляндии и Швеции) того времени.

Парки, сады, памятники являются наиболее сильной стороной латышского зодчества.

По инициативе архитектора П. Кундзиня на окраине Риги у озера Югла в 1924 году был разбит парк-музей старинного народного зодчества. Основные строительные работы произведены в 1928—

392. К. Земдега. Надгробный памятник поэту Янису Райнису. Кладбище имени Яниса Райниса в Риге. 1934









393. А. Цирулис. Гобелен. 1936—1937

1934 годах. Там сохранены характерные типы старинных домов с мебелью и утварью, усадеб со всеми вспомогательными помещениями (мельницами, кузницами, банями) и садами. Это было результатом большой творческой работы Кундзиня по изучению народного мастерства.

Одним из лучших примеров синтеза скульптуры и архитектуры в данный период следует считать Братское кладбище, о котором уже говорилось выше.

В июле 1940 года в Латвии была восстановлена Советская власть, а в августе Латвийская Советская Социалистическая Республика вошла в состав СССР.

Перед латышским народом открылся широкий путь развития социалистической культуры. 1940 и начало 1941 года отмечены общим подъемом художественной жизни и рядом важных организационных мероприятий, наметивших перестройку искусства на новых социалистических основах. Это — создание единого Союза советских художников ЛССР, реорганизация работы художественных музеев и Академии художеств. При Народном комиссариате культуры ЛССР было образовано Управление по делам искусств. Были созданы кооперативы художников.

У художников заметно возрос интерес к методу социалистического реализма. Овладение им началось с попыток отразить революционную тематику, новую советскую действительность. В журналах публиковались репродукции графических и живописных произведений, отражающих события современности и революционную борьбу трудящихся Латвии в прошлом. Авторами этих произведений были Я. Айжен, К. Эглитис, К. Буш, А. Пупа и другие близкие революционному движению художники.

Самым крупным событием в художественной жизни 1940—1941 годов была республиканская выставка, открытая в январе 1941 года. В ней активно участвовали почти все работавшие тогда художники. И хотя большинство произведений как будто мало чем отличалось от работ предыдущих лет, в целом чувствовалось новое настроение, стремление преодолеть камерный характер образов, шире вторгаться в жизнь. Актуальностью тематики и активностью содержания выделялись картины К. Эглитиса («Встреча Красной Армии 17 июля 1940 года»), Ф. Рождарза («У железнодорожного моста в Риге 13 января 1905 года»), К. Буша («Трудовые крестьяне»), Р. Ауныня («На работу»), А. Лагимова («Мы новую жизнь себе строим»), графические произведения А. Пупы. Скульптор Л. Жургина представила на выставку двухфигурную композицию «Освобожденный труд».

В то же время появился ряд проектов больших памятников (латышским Красным стрелкам, Я. Райнису, Кр. Барону и другим). Латышские скульпторы участвовали во всесоюзных конкурсах. В Латвии стали возрождаться идеи монументальной пропаганды. Однако многие произведения и замыслы все еще страдали отвлеченностью.

Коллективу художников Латвии предстояло преодолеть немало трудностей в борьбе с безыдейностью, бессодержательностью искусства пока не был ими полностью освоен метод социалистического реализма.

Плодотворную творческую работу прервали война и немецко-фашистская оккупация, вырвавшие из среды латышской художественной интеллигенции многих мастеров. Некоторые художники эвакуировались в советский тыл и продолжали свою творческую деятельность как в тылу, так и на фронте.



# ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ\*

Победа Великой Октябрьской социалистической революции вызвала в Литве подъем революционно-освободительного движения. Коммунистическая партия руководила борьбой литовского народа против немецких оккупантов и контрреволюции.

Советское правительство, созданное в феврале 1919 года, приняло декрет о восстановлении Вильнюсского университета, были открыты театры, учреждены Государственный художественный музей и Музей истории и этнографии. С целью подготовки новых кадров открывается студия рисования и живописи, были предприняты шаги к созданию Академии художеств. Значительно оживилась творческая и общественная деятельность работников искусства. В начале 1919 года в советском Вильнюсе создается объединение художников.

Руководствуясь идеями ленинского плана монументальной пропаганды, Советское правительство республики с участием художников приступило к разработке планов создания памятников революционерам и другим народным героям. В Вильнюсе сняли памятник-часовню, построенную царским правительством «в честь» подавления литовского народного восстания 1863 года. Одновременно революционное правительство приняло решение поставить здесь новый памятник настоящим героям этого восстания. Был задуман также и другой памятник в честь революционеров, павших в боях за Советскую власть. Подготовительные работы по его осуществлению поручили тогда еще молодому скульптору Р. Якимавичюсу. Состоялись конкурсы по созданию плакатов на революционные темы, художники получили заказы на скульптурные произведения и картины. Однако эти

мероприятия не удалось осуществить полностью, так как Советская власть в Литве продержалась только несколько месяцев. Тем не менее начатые в период пролетарской революции социалистические преобразования имели большое значение для развития демократической культуры литовского народа.

К осени 1919 года власть в Литве захватила буржуазия. Гонения на все прогрессивное в политической и культурной жизни особенно усилились после государственного переворота 1926 года, когда утвердилась диктатура фашистского типа. Однако борьба трудящихся против капиталистического гнета способствовала не только сохранению, но и развитию прогрессивных тенденций в общественной жизни и искусстве Литвы. Передовые писатели и художники стали уделять все больше внимания социальной тематике. В произведениях искусства появились новые герои — простые труженики, крестьяне, рабочие, отображалась их борьба за лучшую жизнь.

Разноречивые художественные течения создавали весьма сложную картину, выражавшую глубокие противоречия в общественно-политической и культурной жизни, интересы и чаяния различных классов и слоев населения. Характерно, что эти идейные расхождения раскрывались не только в столкновении различных творческих группировок, но и в работах отдельных художников, образуя подчас в их творчестве сложный клубок противоречий.

Большая роль в изобразительном искусстве принадлежала мастерам старшего поколения, творческая деятельность которых началась еще до первой мировой войны. Многие из них, как, например, живописцы П. Калпокас, Й. Шилейка, К. Склерюс, Ю. Веножинскис, А. Жмуйдзинавичюс, Й. Мацкявичюс, А. Варнас, А. Гальдикас, В. Диджэкас, скульпторы П. Римша, Ю. Зикарас, в 20-е — 30-е годы были уже вполне сформировавшимися художниками, способными решать сложные творческие задачи.

Общественные позиции этого поколения художников не отличались определенностью. Многие из них испытывали симпатии к простым труженикам, в осо-

---

\* В конце 1918 года и начале 1919 года Советская власть была установлена на большей части территории Литвы. 28 февраля 1919 года Литва и Белоруссия для консолидации сил в борьбе с общим врагом объединились в Литовско-Белорусскую Советскую Социалистическую Республику. К концу августа силами контрреволюции удалось установить в Литве власть буржуазии, господство которой продолжалось до 1940 года. 17 июня 1940 года литовский народ сверг буржуазное фашистское правительство. 21 июля 1940 года была создана Литовская Советская Социалистическая Республика, 3 августа вошедшая в СССР.



бенности крестьянам, из среды которых сами вышли. Вместе с тем они терпимо относились к буржуазной действительности, чуждались социальной тематики, острых проблем. Созерцательность, прекраснотворчество восприятие природы и человека стали наиболее характерными чертами их творчества. Конечно, в условиях диктатуры буржуазии и в среде художников была дифференциация идеологических позиций. Одна часть, как, например, П. Калпокас, Й. Шилейка, Ю. Веножинскис, К. Склерюс, В. Эйдукиявичюс, стремилась сохранить индифферентность по отношению к господствующей буржуазии. Другие же, как, например, живописцы А. Варнас, В. Диджюкас, А. Жмуйдинавичюс, Й. Мацкявичюс, скульптор Ю. Зикарас, наоборот, испытали влияние буржуазной идеологии и, выполняя официальные заказы, часто соскальзывали на путь салонности и сентиментальности. Но следует подчеркнуть, однако, что и последние нередко создавали ценные произведения: пейзажи, портреты, скульптуры, в которых правдиво отражалась жизнь.

В конце 20-х годов и в 30-е годы в литовское искусство пришло новое поколение мастеров, в основном воспитанников открывшейся в 1922 году Каунасской художественной школы.

В 1935 году было образовано профессиональное объединение художников, которое главным образом занималось материально-организационными вопросами. В середине и конце 30-х годов обострилась классовая борьба. Коммунистическая партия Литвы неустанно борется за объединение всех прогрессивных сил в общенародный антифашистский фронт. Начали возникать группировки антифашистских писателей и деятелей искусства. Усилению оппозиционных настроений способствовал и все возрастающий интерес трудящихся Литвы к жизни страны социализма. В 1932 году по инициативе Общества по поддержанию культурных связей с Советским Союзом была организована выставка работ выдающегося советского графика В. Фаворского. В 1935 году тем же обществом была устроена в Каунасе выставка советских книг, журналов и плакатов, которая способствовала распространению в Литве прогрессивных идей. В 1936 году состоялась поездка передовых литовских деятелей культуры в Советский Союз. В ней приняли участие художники М. Булака, А. Гудайтис, Т. Кулакаускас, Ю. Микенас, А. Самуолис, Л. Стролис.

В 1934 году в Каунасской художественной школе прогрессивно настроенные студенты образовали группу, многие из которой, например Б. Жеконис, Б. Мотуза, В. Мацкявичюс, принимали участие в издании и распространении подпольного сатирического журнала «Шлуота» («Метла»).

В начале 30-х годов в подпольную революционную борьбу включился художник С. Жукас, который всю свою дальнейшую жизнь, все творчество посвятил делу Коммунистической партии.

В 20-х — 30-х годах сравнительно интенсивно развивается в Литве живопись.

Одним из ведущих художников был П. Калпокас. Лучшую часть его творческого наследия составляют жанровые картины. Люди на его полотнах поглощены своими повседневными заботами; на одном из них мы

видим рыбака с женой, чинящих сеть («Спокойная жизнь»), на другом — возвращающегося с поля в сумерках пахаря («Вечер»), на третьем — убогую старушку («Сени богадельни»). Состояние меланхолии подчеркивается равновесием и замкнутостью композиции, спокойствием движений и жестов персонажей, холодной, приглушенной гаммой красок.

Значительное место в творчестве Калпокаса занимают портрет и пейзаж. В большинстве созданных им портретов есть психологическая характеристика изображенных людей. Портреты отличаются сочной живописью. К лучшим из них относятся автопортреты (илл. 394), «Девушка с рыжими волосами», «Портрет языковеда И. Талмантаса». Они очень различны по состоянию и живописному решению. Так, например, «Автопортрет» (1921), отражающий творческую напряженность художника, решен в ярких, звучных желтых, синих, красных тонах, в то время как спокойное состояние в «Портрете языковеда И. Талмантаса» передается сдержанной серебристой гаммой серых и синих тонов. Тонко ощущает Калпокас своеобразие литовского ландшафта. В некоторых полотнах, например в пейзаже «Осень», художник изображает беспредельные болотистые поля, другие решены более камерно: «Рыбацкая изба», «У реки», «Серый день». Однако и там и здесь пейзажи преисполнены лирического настроения, порой меланхолии; в них преобладают холодная, приглушенная гамма, тонкая живописная трактовка форм и пространства. К наиболее выразительным пейзажам Калпокаса относятся «Вилла д'Эсте», «Фонтан в Тиволи», написанные художником во время посещения Италии.

К. Склерюс в основном работал акварелью. Он в совершенстве овладел этой техникой, обрел свой индивидуальный творческий почерк и создал замечательные по мастерству и выразительности произведения. Его восприятие действительности проникнуто большим жизнелюбием, душевной бодростью, светлой радостью бытия. Правда, Склерюс так же, как и Калпокас, был довольно далек от социальных проблем. Он проявил себя как мастер жанровых сценок, ему принадлежит множество портретов и пейзажей. Он любил изображать прозрачные дали, окрашенные холодным предутренним светом («Берега Акмяне»), сверкающую рябь воды («Челнок», «Зарасайское озеро»), отражающиеся в морской воде светлые корпуса морских судов, красочные лодки и рыбацкие парусники («Судно в Клайпедском порту», «Лодки нидских рыбаков» и другие). В 1929 году Склерюс посетил Швейцарию, Италию и Париж. Написанные в Италии акварели («Площадь св. Марка», «Канал Гранде», «Понте Виго», «Парусные лодки в Киоджа») привлекают богатством колорита, свободной, смелой техникой письма.

Свободное владение живописной техникой придает большую артистичность и привлекательность портретам Склерюса, особенно женским. К лучшим работам относятся «Портрет жены», «Портрет госпожи С.», акварель «В костеле». В последней художник достиг глубокой правдивости в характеристике крестьянок. Живописная насыщенность и фактурное богатство письма делают это произведение шедевром акварельного искусства. Щедрый талант Склерюса оказал влияние на художников младшего поколения.



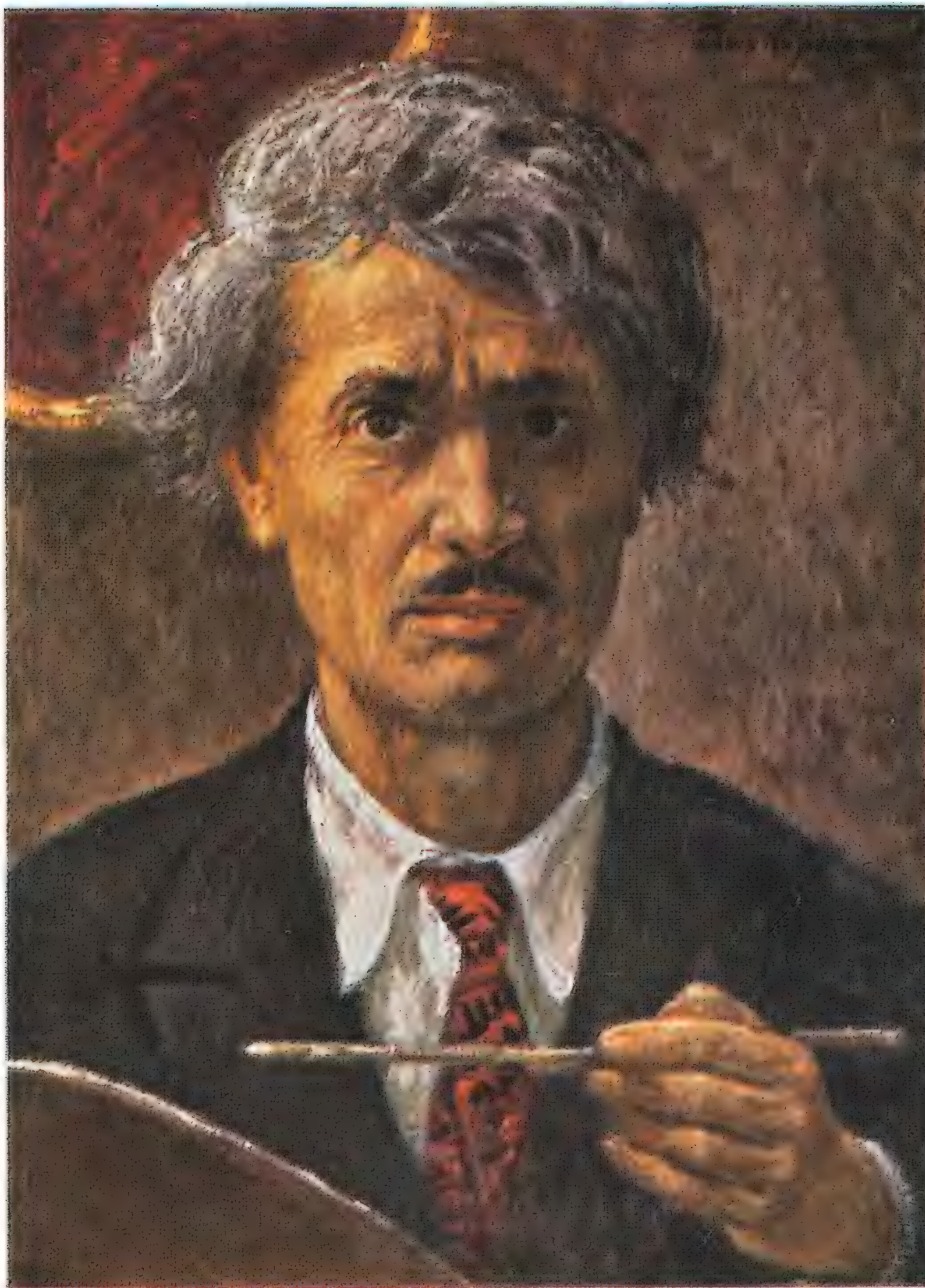
Й. Шилейка характерен крепким, конструктивным рисунком и живописью, тяготеющей к декоративности. Наиболее ценную часть его работ составляют пейзажи. Художник писал преимущественно виды приречных берегов и панорамы Каунаса. Его лучшие пейзажи — «Неман у Юндакальниса», «Каунас зимой», «Неман у Вилькии», «Родная усадьба». В творчестве Шилейки сильно ощущается рационалистическое, волевое начало. Все это придает его картинам несколько холодное и вместе с тем эпически широкое, спокойное звучание. В его колорите преобладают зеленые тона, переходящие в охра, или лазуревые, переходящие в синий и фиолетовый.

А. Жмуйдзинавичюс приобрел популярность своими многочисленными пейзажами. Лучшие его произведения, такие, как «Лодки рыбаков Ниды», «Неман», «Пастбище у реки Ронжа», «Дюны в Паланге» (илл. 395), отличаются поэтичностью, привлекательностью изображенных мотивов. Многие другие его картины не лишены сентиментальности, тенденций к идиллическому приукрашиванию природы.

Ю. Веножинскис был инициатором создания и первым руководителем Каунасской художественной школы, которая стала основным питомником новых поколений мастеров искусства. Много энергии отдавал он также критической деятельности, популяризации искусства.

Сильную сторону творчества Веножинскиса составляет выразительность композиции и цветового решения картин. Проблемы пространства и формы он решал исключительно при помощи цветовых сочетаний, фактуры мазка. Излюбленными мотивами художника были озерные и речные берега, утопающие в вечерних сумерках или серой дымке пасмурного дня, осеннее ненастье. Таковы пейзажи 20-х годов: «Озеро Салос», «Дождливый день» и многие другие. Почти все они выдержаны в холодной тусклой цветовой гамме. Гармоничность композиционного и цветового решений наполняет их поэзией и музыкальностью. Веножинскис написал много портретов. Это преимущественно образы интеллигенции. Лучшие из них созданы в 20-е — 30-е годы: «Портрет историка искусств П. Галауне» (илл. 396), «Автопортрет», «Портрет писателя В. Миколайтиса-Путинаса» и другие. Все они отличаются изысканной живописью, спокойным колоритом, в котором преобладают нежные серые, голубые, зеленые и охристые тона.

А. Гальдикас по образованию был графиком, создал ряд поэтических офортов и линогравюр («Деревенское кладбище», «Цыганка», «Дударь» и другие). Он проявил себя также как талантливый мастер театральных декораций. Тем не менее главной областью его творчества явилась живопись. Он увлекался темперой. Художник прошел сложный путь исканий. Испытал влияние экспрессионизма. Наиболее зрелые работы им были созданы в конце 30-х — начале 40-х годов. В этот период определилась его склонность к мотивам осеннего пейзажа со своеобразными постройками народной деревянной архитектуры, к повышенной яркости и звучности колорита. Лучшие его картины, такие, как «Деревня осенью», «Деревенский костел в Шатраминай», «Жемайтское кладбище» (написаны в начале 40-х годов), отличаются ясностью и уравновешенностью композиции, звонкостью живо-



394. П. Калпокас. Автопортрет. 1935

писи, искрящейся переливами желтовато-оранжевых, фиолетово-голубых и серебристых цветов, богатством фактуры. Гальдикас был также выдающимся педагогом. Руководя студией графики, он воспитал целое поколение талантливых и самобытных молодых художников.

Большим живописным мастерством отличался В. Эйдукиявичюс. Он писал сочными красками, широкими пастозными мазками. Тонкая передача цвета и света роднит его с импрессионистами. Видное место в творчестве Эйдукиявичюса занимает портрет. В «Автопортрете с кистями» он изобразил себя на пейзажном фоне за работой. Свет падает на сосредоточенное лицо живописца. В цветовой гамме преобладают приглушенные синие, серые и коричневые тона.

Многие молодые живописцы в поисках выразительности художественного образа стремились к обобщенности рисунка и композиции, яркости и эмоциональной насыщенности колорита. Осваивая лучшие достижения мирового искусства, они также большое внимание уделяли традициям народного творчества.

А. Самуолис был одним из первых воспитанников Каунасской художественной школы. Он обладал незаурядным талантом, избегал дешевых внешних эффек-



тов и неустанно стремился воплотить в своих произведениях правду жизни. В ранних картинах (например, «Распятый буржуа», «Пляж») художник затрагивал острые общественно-социальные проблемы, критиковал нравы буржуазного общества. Он изображал разбитых жизнью или подавленных горем людей, тонко передавал их душевные переживания. В картине «Пьяница» изображена как бы загнанная в угол, съезжившаяся фигура, подавляемая окружающим мраком. Выразителен «Автопортрет», созданный, по-видимому, в конце 30-х годов. Острое, угловатое построение композиции, напряженность цветового решения и сочная, энергичная живопись создают про-

никнутый творческим вдохновением и внутренней экспрессией образ художника. В пейзажах Самуолиса природа воспроизведена обобщенно, формы сведены к крупным цветовым массам. Вместе с тем художнику было свойственно чувство конкретности, весомости и пространственности внешнего мира, которое он выражал сгармонизированными сочетаниями светлых и темных, интенсивных и приглушенных тонов.

А. Гудайтис писал тематические картины, пытаясь коснуться в них острых общественных проблем. К числу лучших полотен художника, созданных им в 30-е годы, относится картина «Крестьянская семья» («Поселенцы»). Стремительная фигура мужчины, беспо-



395. А. Жмуйдинавичюс. Дюны в Паланге. 1931



койный жест его руки, указывающей куда-то в темную даль, а также смиренно-покорная поза молодой женщины с ребенком на руках раскрывают драматизм изображаемого события. В картине нет конкретных деталей, рассказывающих о происходившем в тогдашнем литовском селе разделении на хутора. Но глядя на нее, мы ощущаем, какой тяжелой долей легло оно на плечи малоземельного крестьянина.

В острой экспрессии движений, в ярких и контрастных сочетаниях цветовых пятен и в энергичном мазке выражен взрыв чувств, придающий картине неповторимую выразительность. Гудайтис создал ряд ярких, сверкающих богатством красок пейзажей, таких, как «Домик в Векшняй», «Поселок рыбаков Нида».

К числу наиболее зрелых его картин относятся также полотна: «Старый деревенский умелец», «Женщина из Жемайтии», «Богомолка», в которых он создал обобщенные образы простых людей.

В. Визгирда писал главным образом деревенские пейзажи («Деревенская усадьба», «Деревня с часовенкой»), жанровые сцены («Сенокос» и другие), плавным ритмом форм, линий и звучными аккордами синеватых, вишнево-красноватых и коричневатых желтых цветов выражал задумчиво-лирическое восприятие действительности.

Профессиональных театральных художников в Литве в то время еще не было. Поэтому в качестве декораторов выступали многие живописцы, графики и архитекторы как старшего, так и младшего поколений. Художественный уровень созданных ими декораций был весьма неодинаков.

Довольно часто оформители ограничивались более или менее достоверной характеристикой места действия, подбором костюмов, мебели и т. п. Более высокие требования руководство театра предъявляло к декорациям оперно-балетных спектаклей, которые создавались с большой тщательностью и усердием.

Лучшие декорации принадлежали живописцам П. Калпокасу — к операм Э. д'Альбера «Долина» и Д. Обера «Фра Дьяволо», В. Диджэкасу — Д. Верди «Риголетто» и драме Ф. Шиллера «Разбойники», архитектору В. Дубенецкису к операм Р. Вагнера «Лоэнгрин» и Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», А. Гальдикасу к драме В. Креве-Мицкявичюса «Шарунас».

Значительный вклад в развитие литовского театра и особенно театральных декораций внес известный русский художник М. Добужинский. Им были созданы декорации к «Евгению Онегину», «Лебединому озеру», «Пиковой даме» П. Чайковского, «Борису Годунову» М. Мусоргского, «Князю Игорю» А. Бородин, «Раймонде» А. Глазунова и другим операм и балетам. Он также оформил и ряд драматических спектаклей: «Гамлет» В. Шекспира, «Ревизор» Н. Гоголя, «Доходное место» А. Островского и другие.

В театральной живописи 30-х годов появились имена новых, молодых художников, большинство которых стремилось к условности и синтетичности пластического образа декорации, подчеркнутой ритмичности форм и экспрессии цвета. Значительных успехов достиг Л. Труйкис, создавший декорации к операм Б. Сметаны — «Проданная невеста», А. Рачюнаса — «Три талисмана», Д. Верди — «Отелло» и другим



396. Ю. Веножинскис. Портрет историка искусств П. Галауне. 1928

спектаклям. Его произведения отличают музыкальная ритмичность и орнаментальность форм, яркость колорита, построенного на резких аккордах холодных и ахроматических цветов. Декорации С. Ушинскаса к оперетте Р. Планкета «Корневильские колокола», трагедии В. Шекспира «Макбет» и другие выделились монументальностью образа, строгой обобщенностью форм, четкой конструктивностью и ритмичностью расчленения сценического пространства.

Активно работающих скульпторов в Литве было немного. Государственных заказов на монументальные скульптурные произведения почти не поступало; заказы же частных лиц и организаций, если они и появлялись, были большей частью весьма скромными.

Наиболее известными скульпторами в 20-е годы были Ю. Зикарас и П. Римша.

Демократические тенденции, проявившиеся в творчестве Зикараса еще до первой мировой войны, преобладают в его творчестве и в дальнейшем. В рельефах 20-х годов: «На большаке», «Безработный», «Без работы», в статуэтке «Утраченные надежды» скульптор подчеркивает социальные контрасты буржуазной действительности, выражает сочувствие к нужде и





397. П. Римша. Портрет писательницы Ю. Жемайте. 1926

горю обездоленных людей. Самым значительным жанровым и в то же время монументальным произведением Зикараса является статуя «Книгоноша», исполненная в 1928 году в виде небольшой бронзовой статуэтки и повторенная в памятнике (1939), который был установлен в садике Каунасского исторического и художественного музея. Скульптор изобразил литовского крестьянина в домотканой одежде и лаптях, устремленно идущего вперед с небольшим, полным книг мешком за плечами. В книгоноше Зикарас выразил стремление литовского народа к свету, знаниям. Скульптор создал бюсты и рельефные портреты многих известных деятелей литовской культуры. Большинство этих произведений, как и книгоноша, отличается четкой моделировкой форм. Таковы, например, монументальный бюст И. Басанавичюса, полный экспрессии бюст скульптора П. Вайвады.

У П. Римши преобладала склонность к декоративности. Это в значительной степени обусловлено влиянием литовского народного искусства, в особенности декоративной резьбы. Он испытал также и некоторое воздействие «стиля модерн», выразившееся в увлечении символикой, стилизацией. (Эти тенденции нашли максимальное выражение на рубеже 10-х — 20-х годов в созданных Римшей декоративных скульптурах «Го-

ре», «Сатир», «Литва». Они представляют собой плоские статуэтки, выполненные по принципу рельефа. Скульптурно обработаны только одна или две стороны.) В 20-х годах художник создает лучшие свои портреты. Среди них следует отметить психологически выразительный бюст Т. Наручявичюса и декоративный рельеф писательницы Ю. Жемайте (илл. 397), вкомпонованный в медальон, украшенный графическим орнаментом. Подобный синтез рельефа и рисунка вообще стал характерной особенностью творчества Римши.

Римша создавал медали в ознаменование юбилеев и важных исторических событий. Так, в начале 20-х годов скульптор исполнил несколько медалей, посвященных городу Вильнюсу («Вильнюс — столица Литвы» и другие). В лучших медалях сказался присущий Римше высокий уровень профессионального мастерства, оригинальность манеры, тонкая декоративность, ювелирная тщательность исполнения.

Молодые скульпторы уделяли большое внимание монументальной и декоративной скульптуре, старались обогатить ее пластический язык. В. Грибас, Ю. Микенас, Р. Антинис, Б. Пундзюс, совершенствовавшие свое мастерство в парижских художественных школах и под влиянием выдающихся французских скульпторов XX века — А. Бурделя, А. Майоля, Ш. Деспю и других, в своем творчестве обращались к синтетической форме, ритмичности масс и силуэтов. Благодаря усилиям ваятелей этого поколения литовская скульптура в 30-х годах значительно обогатилась, стала более разнообразной и по тематике и по жанрам.

В. Грибас развивал демократические тенденции и обогатил литовское искусство зрелыми произведениями монументальной скульптуры. Он родился и вырос в бедной крестьянской семье, принимал активное участие в революционном движении и борьбе литовского народа за Советскую власть. Первым и в то же время самым выдающимся и монументальным произведением Грибаса стал памятник известному деятелю литовской культуры XIX века — историку Даукантасу, установленный в Папиле (1930). На пьедестале в форме столба-часовенки высотой в десять метров возвышается двухметровая бронзовая статуя Даукантаса. Поза его свободна, в одной руке историк держит книгу, другой указывает вниз, словно обращаясь к стоящим около памятника людям. Одновременно скульптор создает психологически выразительный станковый портрет Даукантаса (илл. 398). Работа над этим образом выдвинула Грибаса в число лучших литовских скульпторов. Оригинальна по замыслу монументальная скульптура «Жемайтис» в Расейняй (1934), в которой мастер воплотил обобщенный тип жителя Жемайтии. Статуя изображает богатырски сложенного крестьянина, одолевшего медведя и пригнувшего его голову к земле. В крупной фигуре, полном экспрессии движении, выразительном лице, дышащем силой, — во всем энергия и упорство. Однако памятнику вредит подчеркнутая утяжеленность форм (он был отлит в цементе).

Ю. Микенас учился в Каунасской художественной школе и в Высшей школе прикладного искусства в Париже. Уже в скульптуре «Резчик по дереву» (1937—1938) дает себя знать органичная близость



творчества Микенаса традициям литовского народного искусства. Не случаен и выбор самого мотива — образа крестьянского мальчика, вырезающего статуэтку из дерева. Скульптура очень лирична, все ее формы обобщены и в то же время сочны по лепке, подчинены единому спокойному ритму. Подобными же чертами отличаются полуфигурный «Портрет жены» (илл. 399), «Женский портрет» (илл. 400) и некоторые другие произведения Микенаса. В однофигурной композиции «Литва» (1939), предназначавшейся для павильона Литвы на Международной выставке в Нью-Йорке, скульптор изобразил литовскую крестьянку, держащую в одной руке сноп, а в другой — голубя. Поза девушки спокойна; драпировки, укрупняя фигуру, подчеркивают ее силу. Внутренняя конструктивность, ритм крупных масс, обобщенный силуэт и открытое лицо придают статуе монументальность.

Значительное место в скульптуре тех лет занимала декоративная пластика. В этой области работали Р. Антинис, Б. Пундзюс, Б. Бучас, В. Палис и другие.

Как наиболее интересные произведения декоративной пластики следует отметить статую Пундзюса с народным сюжетом — «Водоноска» (1940), предназначенную для украшения здания каунасской водопроводной станции, «Сеятель» Бучаса, интерьерные декоративные статуэтки Палиса — «Сидящая девочка» и другие.

Заметное явление в литовском искусстве этого периода представляет творчество М. Менчинскаса. Он создавал преимущественно типизированные портреты: «Философ», «Голова негра», «Китайка» и другие, в которых стремился обобщенно выразить чувства трагизма и внутренней муки. Менчинскас мастерски умел использовать особенности материала (в большинстве случаев — дерева). Следует, однако, сказать, что по стилистическим чертам его творчество во многом представляет особую линию в развитии литовской скульптуры.

Графика в 20-е годы развивалась очень медленно. Полиграфическая база была слабой и устаревшей, издательства уделяли мало внимания художественному оформлению книг.

Не лучше дело обстояло и в эстампе. А. Гальдикас, Ю. Веножинскис, В. Диджэкас и некоторые другие художники создали ряд гравюр, однако их произведения оставались лишь случайными, более или менее удачными попытками, которые не могли переменить в корне существующее положение. Оно изменяется лишь в 30-е годы, когда в художественную жизнь включилось новое поколение.

В творчестве многих молодых графиков преобладали демократические тенденции. Молодежь проявляла интерес к тематическим эстампам и книжной иллюстрации, работала в таких разных жанрах, как пейзаж и сатира. Чаще всего использовались ксилография и линогравюра; применяли также офорт и литографию.

Передовые революционные взгляды яснее всего сказались в творчестве С. Жукаса. Работая главным образом в качестве художника-журналиста, он включился в подпольное антифашистское движение.



398. В. Грибас. Портрет Симонаса Даукантаса. 1930

Жукас был основоположником передовой политической сатиры в литовском искусстве. Он разоблачал эксплуататорскую сущность правящей буржуазии, бичевал ее стяжательство, эгоизм, изобличал моральное вырождение. Его карандаш отзывался на самые разнообразные события социальной, общественной и культурной жизни Литвы. Художественный язык Жукаса прост и ярок. В сатирических портретах он подчеркивает те черты, которые раскрывают социальную сущность того или иного слоя общества. Таковы его работы 30-х годов: «Кулак», «Столп нации», «Духовный отец как таковой» (илл. 403) и другие. Сатира Жукаса чрезвычайно лаконична и метка. Так, в листе «На пристани» (1935) художник изобразил две словно случайно оказавшиеся рядом фигуры — рабочего с тяжелой ношей на плечах и стоящего на набережной разжиревшего дельца-капиталиста. Заметное место в творчестве Жукаса занимает сатира на международные темы. Художник бичевал фашизм, его варварскую идеологию и стремления («Расовая теория», «Политическая серенада», «Аппетиты растут» и другие), разоблачал хищнические замыслы империалистических государств («Скромные японские аппетиты», «Гроза надвигается»), показывал ужасы развязываемых империалистами войн («Пляска войны»).





399. Ю. Микенас. Портрет жены. 1936

В 1939 году Жукас издал свои лучшие сатирические произведения отдельным изданием под названием «Лица и маски» (илл. 402).

В области эстампа работали М. Катилюте, В. Юркунас, М. Булака, Й. Кузминскис и другие. В созданных ими гравюрах на дереве, линолеуме, офортах или литографиях чаще всего изображены простые труженики, сцены из их тяжелой жизни.

Самобытными чертами отличалось мастерство безвременно погибшей М. Катилюте. Период ее самостоятельной работы был очень непродолжительным — всего два-три года. Однако талант и большое трудолюбие помогли художнице достичь значительных результатов. Творческое наследие Катилюте состоит из линогравюр и рисунков, книжных иллюстраций и, на-

конец, произведений живописи. С большой проникновенностью создает художница образы простых женщин, показывая их горести и заботы, воспевая благородство материнства («Мать», «В лесу» «Утро» и другие). На ее гравюрах большей частью изображена одинокая фигура женщины или матери с детьми на фоне пейзажа. Графика Катилюте характерна особым богатством фактуры. Художница оперировала чрезвычайно разнообразными штрихами: иногда они длинные, сочные, в других местах — короткие, беспокойные, выгравированные словно с каким-то ожесточением. Это позволяет ей добиваться большого напряжения и богатства тональных градаций.

С первых шагов проявил себя как глубокий, оригинальный художник В. Юркунас — человек передовых демократических устремлений. Его интересовали жизнь простых тружеников, их характеры, душевные качества. Наиболее значительным произведением молодого художника является цикл линогравюр большого формата под названием «Рыбаки», созданный им во второй половине 30-х годов. В литовском искусстве XX века это были первые произведения эстампной графики такого масштаба. В цикле отображены отдельные характерные моменты из жизни рыбаков. Все вместе листы создают эпическое впечатление, ощущение широкого размаха, суровой силы. Рисунок и штрих Юркунаса полны внутреннего напряжения и выразительности. Монументальностью проникнута гравюра «Шествие» («Несут сети»). В тяжелых фигурах рыбаков, возвращающихся с лова, в медленном ритме их движений — во всем здесь ощущаются суровость, величие и значительность. Не менее впечатляющие и другие листы этого цикла — «Треска», «Рыбаки в море» (илл. 401), «Похороны».

В несколько ином плане работают в те годы М. Булака, В.-К. Йонинас, В. Петравичюс, Д. Тарабильдене, выступавшие преимущественно в области книжной графики. При всем разнообразии индивидуальных склонностей и почерков почти все упомянутые художники на первых порах много внимания уделяли стилистическим особенностям народной гравюры, стремились к творческому развитию ее традиций.

Своеобразны по манере, эмоциональны эстампы на жанровые темы и книжные иллюстрации В. Петравичюса. Художник иллюстрировал преимущественно народные сказки, создавая к ним большие циклы линогравюр, отличающихся лирической повествовательностью, оригинальностью композиции, сочностью и декоративностью фактуры. Таковы, в частности, его иллюстрации к сказкам «Лебедь-королева» (1937) и «Сноха из гумна» (1939).

Большой экспрессивностью отличались иллюстрации М. Булаки к рассказу «Печальная сказка» И. Билюнаса, посвященному трагическим событиям народного восстания 1863 года.

К классическим традициям книжной иллюстрации наиболее близко творчество Йонинаса. В конце 30-х годов, стремясь к реалистической углубленности образов, он создал иллюстрации к эпической поэме «Времена года» классика литовской литературы К. Донелайтиса. В цикле гравюр на дереве он воплотил эпизоды жизни крепостных крестьян, мотивы пейзажа, воспетого поэтом. В иллюстрациях отразилось глубокое понимание художником эпохи. Они отлича-



ются выразительностью композиционных решений, виртуозностью штриха. Иллюстрации к поэме Доне-лайтиса и общее художественное оформление издания (1940) явились крупным достижением в развитии всей литовской книжной графики. Эта книга была одним из тех немногих изданий буржуазного периода, которые отличались высоким уровнем художественного оформления.

Первые ростки профессионального декоративно-прикладного искусства появились в Литве только в 30-е годы. В этот период в творческую жизнь включилось несколько молодых художников, получивших специальное художественное образование: керамисты Л. Стролис, В. Микнявичюс, мебельщик Й. Прапуолянис и другие. Эти художники опирались на традиции, сложившиеся в соответствующих отраслях народного искусства (илл. 405), но стремились совершенствовать и развивать их, применяли более современные технологические методы, искали новые, оригинальные возможности художественного выражения.

Лучшие произведения тех лет: сервизы и декоративные вазы, посуда Л. Стролиса (илл. 404), «Сервиз для вина», «Пивной сервиз» В. Микнявичюса, «Комплект литовской мебели», «Комплект мебели для столовой» Й. Прапуоляниса.

В 1934 году Стролис был приглашен в Каунасскую художественную школу в качестве преподавателя вновь организованной керамической мастерской. Благодаря его энергии и усилиям этот отдел постепенно вырос в факультет художественной керамики, который воспитал несколько поколений художников-керамистов Советской Литвы.

Художник А. Тамошайтис собирал и популяризировал народные ткани. В 30-х — начале 40-х годов Сельскохозяйственная палата издала несколько его альбомов с образцами узоров народных тканей («Sodžiaus telpas», Nr. 1—6)<sup>124</sup>. Тамошайтис основал мастерскую декоративного текстиля, в которой ткали ковры, скатерти, портьеры. В своих произведениях он стилизовал и перефразировал мотивы узоров литовских народных тканей.

Все эти сдвиги и особенно появление художников-специалистов создали предпосылки для расцвета ведущих отраслей декоративно-прикладного искусства в новых, советских условиях жизни.

Недостаток средств, слабость строительной техники определили ограниченный характер развития архитектуры в буржуазной Литве. Преобладающим было строительство небольших двух-, четырехэтажных зданий общественного или жилого назначения.

Основное художественное направление в архитектуре 20-х годов определили архитекторы М. Сонгайла и В. Дубенецкис.

Являясь руководителем кафедры архитектурного проектирования на строительном факультете Каунасского университета, Сонгайла выдвигал требования жизненной целесообразности, практичности и экономичности архитектурных сооружений; тем не менее в своей творческой деятельности он оставался последователем классицистических традиций петербургской школы.



400. Ю. Микенас. Женский портрет. 1938

Сонгайла спроектировал и построил ряд зданий государственно-общественного назначения. В их числе — трехэтажное здание Литовского банка, занимающее угловое положение на перекрестке двух улиц Каунаса. Хорошо спланированное, оно имеет внушительные, несколько тяжеловесные фасады, решенные в традициях классицизма.

Творческая деятельность Дубенецкиса началась еще до первой мировой войны. В начале 20-х годов он осуществил несколько реконструкций, среди которых прежде всего следует отметить реконструкцию здания Каунасского театра (1921—1922)<sup>125</sup>. В проектах новых зданий Дубенецкис придерживался классицистических традиций (здание Каунасской художественной школы, временное здание галереи М.-К. Чюрлёниса и другие). Наиболее значительным произведением Дубенецкиса, созданным в последние годы его жизни, был проект здания Исторического (впоследствии — Исторического и Художественного) музея в Каунасе. Постройка музея с некоторыми отклонениями от проекта была осуществлена группой молодых архитекторов (К. Кришюкайтисом, С. Кудокасом, К. Рейсонасом и другими в 1931—1936 годах). Музей построен в центре города, в сквере, занимающем участок между двумя параллельными улицами. Почти квадратное в плане трехэтажное здание имеет два фасада, открывающихся в стороны проходящих мимо скверов улиц. Со стороны главного фасада построена часовая башня, которая несколько вынесена вперед. С основным зданием ее связывает одноэтажная крытая аркада.



Башня является архитектурным акцентом ансамбля и придает композиции живописную асимметричность. Внешний облик музея проникнут благородной простотой, изяществом и праздничностью.

В конце 20-х годов, и в особенности в 30-х годах разворачивается деятельность нового поколения архитекторов. Определенных успехов достигли В. Жямкальнис-Ландсбергис, С. Кудокас, Ф. Белинскис, А. Лукошайтис и другие.

К наиболее значительным и художественно ценным постройкам Жямкальниса-Ландсбергиса относятся: здание химических лабораторий (ныне здание химико-технологического факультета в Каунасском политехническом институте), Палата торговли и промышленности в Каунасе (ныне — городская библиотека), Дворец Института физкультуры в Каунасе, здание центральной кооперативной организации «Пеноцентрас» («Центрмолоко»). В них господствуют простые геометрические формы. Декоративная выразительность достигается ритмичным чередованием разно-

образных группировок оконных проемов и плоскостей стен.

Химико-технологический факультет построен в живописном районе Каунаса. Стремясь слить внутреннее пространство здания с окружающей природой, внести в него как можно больше света и воздуха, архитектор выбрал ориентированную на восточное и западное направление конфигурацию здания, сообщив при этом отдельным его звеньям различную высоту (от двух до четырех этажей), и применил непрерывно тянущиеся по всему фасаду окна, живописно контрастирующие со светлыми горизонтальными полосами стен. Основной вход, расположенный в центре главного фасада, подчеркивает симметричность здания. Весь облик проникнут светлой живописностью. Более строга Палата торговли и промышленности (ныне — городской банк). Она представляет собой монолит со спокойным равномерным ритмом больших оконных проемов. Главный фасад имеет небольшой отступ в левом углу, в котором располо-



401. В. Юркунас. Рыбаки в море. 1938



жен портал. Цокольный этаж оформлен массивной рустикой, а верхние три этажа объединены однотипным декором.

В целом зодчество Литвы 20-х — 30-х годов имело некоторые достижения. Преодолевая затянувшееся господство эклектики, некоторые архитекторы стали на путь творческих исканий, способствующих приближению архитектуры к практическим и эстетическим требованиям современности. Однако в виду того, что буржуазная диктатура, охранявшая частную собственность, исключала возможность приступить к решению более широких градостроительных задач, деятельность архитекторов в рассматриваемый период была весьма ограничена. Она заключалась в основном в проектировании и строительстве отдельных объектов.

В 1940 году в Литве было свергнуто иго буржуазно-фашистской диктатуры, восстановлена Советская власть и образована Литовская Советская Социалистическая Республика. 3 августа 1940 года Советская Литва вошла в состав СССР, вернулась в братскую семью народов Советского Союза. В жизни литовского народа началась новая эра. Перед искусством открылись широкие горизонты. Партия и Советское правительство уделяли большое внимание развитию всех отраслей искусства, поощряли прогрессивные творческие начинания, стремились создать наиболее благоприятные условия для работы художников. В 1940—1941 годах началась перестройка художественных организаций и учреждений. В 1940 году основан Союз советских художников Литовской ССР, по инициативе которого были учреждены Художественный фонд и художественный комбинат «Дайле».

Серьезное внимание уделялось воспитанию новых творческих кадров. Каунасская художественная школа реорганизуется в Государственный институт декоративно-прикладного искусства. В Вильнюсе открылось другое высшее учебное заведение — Вильнюсский государственный художественный институт с факультетами живописи, скульптуры и графики. Кроме того, в Каунасе и Тяльшяе были основаны средние художественные школы, готовившие специалистов-производственников разных отраслей.

Крупные сдвиги произошли в творческой деятельности художников. Большинство из них стремилось активно включаться в строительство новой жизни. Многие художники рисовали плакаты, карикатуры, оформляли колонны демонстрантов и залы, где устраивались собрания. По инициативе Жукаса была организована художественная бригада-мастерская «Агитпропас», которая развернула широкую работу по наглядной пропаганде, издавала сатирический журнал «Шлуота». Появились произведения на новые темы. Так, например, живописец В. Мацквичюс создал декоративное панно «Раздел помещичьей земли», предназначавшееся для павильона прибалтийских республик на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. П. Калпокас писал картины «Плотогоны» и «Встреча Красной Армии в Каунасе». Замыслы новых тематических работ вынашивали живописцы Ю. Веножинскис, А. Гудайтис и другие.



402. С. Жукас. Из книги «Лица и маски». 1939



403. С. Жукас. «Духовный отец как таковой». 1930-е годы





404. Л. Стролис. Декоративные вазочки. 1938

Большое оживление ощущалось также в скульптурных мастерских. В. Грибас, Б. Пундзюс, Б. Бучас и другие работали над портретами К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина; творческие замыслы Ю. Зикараса были направлены на создание монументальной композиции из двух фигур — «Труд и наука», Ю. Микенас работал над декоративной статуей «Женщина с фруктами», С. Жукас создал сатирические рисунки и карикатуры, в которых боролся против пережитков прошлого. Тематические гравюры создавали В. Юркунас, Й. Кузминскис и другие.

С большим энтузиазмом литовские художники встретили решение Советского правительства о проведении осенью 1941 года декады искусства Литовской ССР в Москве. Художники начали усиленно готовиться к ней, стремились создать произведения, отражающие жизнь освобожденного литовского народа, размах его созидательного труда. Однако большие начинания были прерваны варварским вторжением гитлеровских захватчиков в Советский Союз.



405. Вешалка для полотенца. 1920-е годы



# ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ\*

Великая Октябрьская социалистическая революция внесла решительное обновление в жизнь эстонского народа. Правда, Советская власть удержалась здесь только в течение трех месяцев, ибо уже в начале 1918 года немецкие войска оккупировали эстонскую территорию. Однако за этот краткий период был проведен ряд существенных преобразований в области культуры.

При отделе народного просвещения исполкома Эстонских Советов создается подотдел изобразительного искусства, в задачу которого входит организация охраны памятников и широкая пропаганда искусства среди населения. К работе были привлечены художники (А. Янсен и другие), принявшие участие в учете художественных ценностей Эстонии и прежде всего Таллина. В самом начале 1918 года в Таллине была устроена художественная выставка, которая имела большой успех.

В годы империалистической войны некоторые эстонцы учились в художественных учебных заведениях Петрограда. После Октябрьской революции они остались там и основали в 1918 году художественное общество «Леннок». В том же году общество организовало в Петрограде художественную выставку.

Девятого ноября 1918 года в Германии вспыхнула революция. Немецкие войска покинули Эстонию. Оккупационные власти передали государственные учреждения в ведение эстонской буржуазии. Народ под руководством большевиков вел борьбу с угнетателями. Разразилась гражданская война. В Нарве была провозглашена Эстляндская трудовая коммуна, осуществ-

лявшая функции Советской власти. Коммуна провела разнообразные мероприятия в области культуры. Открылись рабочие клубы, библиотеки, читальни. Были приняты специальные постановления по учету и охране памятников культуры и искусства. На освобожденной Красной Армией территории проводилась большая работа по спасению художественных ценностей, описанию и каталогизации произведений искусства в помещичьих усадьбах и городах. Предполагалось организовать на их основе художественные музеи.

Вся эта плодотворная работа в середине 1919 года была прервана наступлением белой армии, получившей поддержку иностранных интервентов. Власть в Эстонии захватила буржуазия.

Первого декабря 1924 года вспыхнуло вооруженное восстание, которое буржуазии удалось подавить. Устанавливается белый террор. Усиливается антисоветская пропаганда. Был взят курс на фашизм, встретивший активный отпор трудящихся и демократической интеллигенции. В антифашистской борьбе ведущее место занимала Коммунистическая партия, работавшая в подполье. Буржуазия прибегала к самым крутым мерам. В 1934 году в Эстонии был введен фашистский режим.

Картина развития эстонской культуры в этих условиях — сложна и противоречива. Прогрессивные и демократические тенденции на протяжении двадцатилетнего господства буржуазии выражались в разных формах, проходили через периоды подъема и спада, но никогда не угасали. Во второй половине 30-х годов острота классовых противоречий подвела лучшую часть эстонской интеллигенции вплотную к марксистским позициям.

Еще в 1918 году по совместной инициативе писателей и художников в Тарту было учреждено общество «Паллас». Создание этого общества явилось первым серьезным шагом в деле объединения художников. Основной целью первоначально была организация художественных выставок. Вскоре по инициативе К. Мяги при «Палласе» открывается высшая художественная школа. Она имеет неоспоримые заслуги в деле развития эстонского профессионального искусства. Большинство педагогов школы требовало от учащихся

---

\* Советская власть в Эстонии была установлена 26 октября (8 ноября) 1917 года, но в феврале 1918 года Эстонию оккупировали немецкие войска. 29 ноября 1918 года в Нарве при поддержке Советской России была провозглашена Эстляндская трудовая коммуна. К началу 1919 года большая часть Эстонии была освобождена советскими войсками. Однако 19 мая 1919 года соединенные силы интервентов и внутренней контрреволюции установили в Эстонии власть буржуазии, просуществовавшую до середины 1940 года. 21 июня эстонский народ сверг буржуазную фашистскую диктатуру. 21 июля была провозглашена Эстонская Советская Социалистическая Республика. 6 августа 1940 года она вошла в состав Союза Советских Социалистических Республик.





406. А. Егоров. Улица в Нарве. 1934.

овладения основами реалистического мастерства и прежде всего — совершенного рисунка с натуры.

В Таллине в 1918 году было открыто Государственное художественно-промышленное училище, организованное на базе созданных ранее художественно-ремесленных курсов. Здесь обучение велось по различным специальностям прикладного искусства<sup>126</sup>. Таллинское училище сыграло положительную роль в подготовке художников-прикладников.

В 20-х годах буржуазное правительство, усиливая внимание к пропаганде нужной ему идеологии, прибегает и к экономическим формам воздействия на искусство. С 1934 года, после установления фашистского режима, материальную поддержку оказывали только тем художникам, которые доказали «верность государству». Однако лишь сравнительно небольшая группа угождала официальным вкусам фашистской верхушки.

Многие эстонские художники в условиях буржуазной диктатуры продолжали традиции демократического искусства. Заметное место в тогдашней художественной продукции занимали произведения, авторы которых сохраняли верность традиционным реалистическим формам, но не поднимали в своем творчестве сколько-нибудь значительных общественных проблем. Наибо-

лее примечательны те произведения, в которых в той или иной форме звучат ноты социального протеста, проявляется неподдельный интерес к судьбе своего народа.

В напряженно-экспрессивных, насыщенных символической эстампах Э. Вийральята своеобразно отражено моральное уродство буржуазного общества. Я. Коорт и К. Рауд обратились к жизни народа. В поисках нравственных и эстетических ценностей первый находит свой идеал в исторически сложившихся чертах национального крестьянского типа, второй вдохновляется сокровищами фольклора.

Если демократические идеалы художников старшего поколения несут на себе печать ретроспективности, то группа одаренных мастеров, выступивших в 30-х годах, обращается к современности. Выросшие в стенах «Палласа» А. Иохани, Н. Куммитс, К. Лийманд, Х. Мугасто, А. Лайго, А. Бах-Лийманд и другие создают произведения, отмеченные глубоким интересом к личности, духовному складу, труду и быту простых людей, искренним сочувствием к их тяжелой судьбе, восхищением их силой, естественностью, красотой.

Под воздействием прогрессивных сил возникают и углубляются связи эстонских художников с Советским Союзом. В первой половине 30-х годов была организована выставка советской графики в Эстонии, несколько позднее — выставка эстонского искусства в Москве. В Советский Союз направляется экскурсия эстонских художников. Эти контакты оказывают заметное воздействие на эстонское искусство и, в частности, на творчество ряда мастеров названной выше демократической группы.

Прогрессивные художники 30-х годов возрождали лучшие демократические традиции национальной художественной школы. Будучи с самого начала в оппозиции к художественной политике правительства, эти мастера в конце 30-х годов сближаются с Коммунистической партией Эстонии, работавшей тогда в подполье, и в июньские дни 1940 года уверенно становятся на сторону трудового народа.

В годы буржуазно-националистической диктатуры на выставках преобладают пейзажи и натюрморты. Иногда появляются портреты и лишь в единичных случаях — тематические картины. В большинстве живописцы остаются верными натуре, но глубокое и разностороннее раскрытие образа встречается редко.

Для ряда мастеров художественные и жизненные проблемы оказывались изолированными друг от друга. Так возникало своеобразное «раздвоение личности». Эта двойственность, в частности, ясно сказывалась в деятельности Мяги. Живописец был связан с прогрессивной общественной жизнью. Он активно участвовал в революции 1905 года и поэтому вынужден был покинуть Петербург. В Эстонии Мяги был одним из основателей художественного общества «Паллас», организатором одноименной художественной школы и ее директором. Однако в творческих исканиях он крайне противоречив. Основное направление его искусства — пейзажная живопись. В поздних работах сказывается

407. К. Лийманд. Портрет Айно Бах. 1937







возрастающий интерес живописца к пространству, воздушной перспективе. В своих многочисленных графических произведениях художник был близок к природе.

Тенденция к декоративным решениям заметна также в пейзажах педагога «Палласа» Н. Трийка. Наиболее ценны в его творчестве портреты. В них он мастерски постигает черты характера изображаемых людей, во многих раскрывает социальную сущность человека (например, «Портрет госпожи Сизаск с детьми»). Значительны портреты писателя О. Лутса (1928) и профессора Г. Суйтса (1933). Одухотворенность Лутса передана через контраст легкой улыбки и грустно-серьезного выражения глаз. Во взгляде Суйтса чувствуются наблюдательность, острота и вместе с тем задумчивая мечтательность, усталость, даже разочарованность в жизни. В этом образе Трийк раскрыл черты, типичные для старшего поколения интеллигенции тех лет.

В области портрета работает также А. Лайкмаа, совмещавший до 1932 года творческую работу с преподаванием в студии. Приход к власти фашистов вызывает в художнике глубокое возмущение, и он удаляется в свой домик в деревне Таэбла. Здесь пишет портреты простых людей. К лучшим из них относится «Девушка из Вигала» (1934) — убедительный образ внешне сдержанной, волевой и энергичной эстонской женщины.

Удачны также некоторые портреты А. Янсена. Он обращается к различным жанрам живописи. Лучших результатов художник добился в области пейзажа. Здесь преобладают жизнерадостные, оптимистические настроения, создаваемые гармоническим сочетанием звучных локальных цветовых пятен и часто — контрастом светотеней.

Сдержан в тональных решениях Р. Ниман. Этому художнику принадлежат большие заслуги в развитии эстонской театральной декорации. В первой половине 20-х годов он создал блестящие декорации к драмати-

ческим и оперным спектаклям. В них заметно плодотворное влияние русской школы. Воздействие театральной живописи сказалось на пейзажных работах Нимана, отличающихся декоративной плоскостностью форм. Художнику свойственна созерцательность. Ниман обладает драгоценным даром находить красоту в самом обыденном пейзажном мотиве.

А. Егоров — по преимуществу пейзажист. Его работы отличаются разнообразием мотивов; он пишет городские виды, интимные уголки природы, широкие дали, марины. Большинство пейзажей Егорова написано в спокойной манере, реже им свойственна лирическая взволнованность. К наиболее удачным произведениям относятся городские виды: «Таллинская ратуша» (1924), «Улица в Нарве» (1934, *илл. 406*). В них тонко раскрыты поэзия и красота старинных архитектурных сооружений.

В начале 30-х годов в искусство вступают молодые живописцы. Большинство из них — выпускники «Палласа».

Многие художники этого поколения еще далеки от общественных проблем. Один из самых талантливых молодых мастеров — Э. Адамсон-Эрик обращается ко всем жанрам живописи, пробует силы в различных видах декоративно-прикладного искусства. Но в пейзаже его интересуют прежде всего цветовые рефлексы. Не менее важна для него проблема передачи воздушной перспективы. Это объединяет Адамсона-Эрика с импрессионизмом. Тело человека в пленэре не теряет у него пластичности и материальности. В его полотнах ярко проявилась тенденция, свойственная искусству буржуазной Эстонии, — раскрывать только внешнюю красоту природы. Только в портретах он иногда жертвует внешней красотой ради глубокого раскрытия характера.

Первым шагом к освоению демократической тематики было воплощение образа человека труда, что проявилось, в частности, в творчестве живописца младшего поколения К. Лийманда. В ранний период своей деятельности он обращается к разным жанрам: натюрморту, пейзажу, портрету. С 1935 года, после поездки в Советский Союз, у него возрастает интерес к изображению человека. В композицию портрета проникают жанровые мотивы («Старик с кружкой», «Мальчик с гитарой» и другие). В этих полотнах показаны скромные, бедные люди; мы ощущаем любовь художника к своим героям. Лийманд умест мастерски передать выражения лиц, различные оттенки настроения (*илл. 407*), сделать своих персонажей близкими зрителю. Одним из лучших его достижений является портрет поэтессы Деборы Вааранди (1940). Лийманд пал в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками в начале Великой Отечественной войны.

Интерес к проблемам социальной жизни выражен в работах А. Иохани. Главный герой многочисленных жанровых полотен и рисунков Иохани — простой человек из народа. В ранних работах художник несколько деформирует образ человека, но в середине 30-х годов он преодолевает этот недостаток. Одно из лучших жанровых произведений Иохани — «Сапожники» (1936, *илл. 409*). Действующие лица изображены в полутемном помещении. Картина исполнена с большой теплотой и жизненной убедительностью. Бедность этих



408. Х. Мугасто. Гумно. 1937





409. А. Иохани. Сапожники. 1936

людей не вызывает сентиментальных чувств, а заставляет зрителя глубоко задуматься над жизнью. Иохани хорошо чувствует драматические ситуации. Об этом свидетельствует его картина «Мать» (1937). На первом плане — кормящая мать, погруженная в мрачные думы. Справа вглубине — пьяный муж, привалившийся к столу в тяжелом сне. Беспросветность жизни, подавленность людей нуждой ощущает, глядя на эту картину, зритель.

Социальные мотивы выражены также в работах Н. Куммитса. Он, как Иохани и Лийманд, изображает простых людей в бытовой обстановке. Сюжеты его картин несложны. Обычно дан один персонаж. Показан он за будничными делами: женщина следит за супом, кипящим в котле над очагом; труженик, направляющийся на работу, остановился на мгновение в раздумье, женщина прядет и т. п. Герои Куммитса выполняют свой каждодневный труд с суровым достоинством. В их образах выражена безграничная вера

художника в духовные силы народа. Построение картин просто и ясно, поэтому внимание зрителя направлено на главное, а главное здесь — человек.

На фоне искусства тех лет, в основном изолированного от социальных проблем, творчество Лийманда, Иохани и Куммитса выделяется глубиной и общественным звучанием.

Среди наиболее известных мастеров эстонской графики особого внимания заслуживает К. Рауд. В начале века он усиленно занимался собиранием предметов народного искусства и его пропагандой. Тогда уже определилась тематика работ художника, почерпнутая в основном из эстонского фольклора. Рауд, основываясь на традиции народной резьбы по дереву (дуги, прялки, сундуки и т. д.), вырабатывает свой оригинальный язык. Так он создает своеобразный стиль, в котором есть и сила, и мощь, и экспрессия.



Как бы синтезом этих исканий явились иллюстрации к эстонскому национальному эпосу «Калевипоэг» (изданы в 1935, *илл.* 417). Позже художник обращается к видам старых хуторов и здесь прибегает к лапидарной манере, добиваясь большой монументальности создаваемых образов. Работал он главным образом карандашом и углем.

Самая значительная фигура среди графиков буржуазной Эстонии — Э. Вийральт. Блестящий рисовальщик, он отличается и виртуозным владением разнообразными графическими техниками. Вийральт работал в ксилографии, линогравюре, а также в гравюре на меди и других техниках травления, достигая в любой технике замечательных результатов. Разносторонни и темы его работ. Он пробовал силы во всех графических жанрах. Однако часто художник впадал в экспрессионистические крайности и условность, его как бы захватывал вихрь фантастических видений.

Наряду с такого рода гравюрами у него встречаются и произведения большой реалистической силы. Вийральт глубоко чувствует язвы буржуазного общества, но не понимает причин, породивших их. Он выражает свой протест в гротескных гравюрах: «Общество» (1928), «Ад» (1930), «Кабаре» (1931), изображая лица, искаженные гримасами, проститутки с отталкивающе-дряблым телом и другие уродства. В поисках выхода из тупика художник обращается то к образам детей, невинность и искренность которых его привлекают, то к животным, находя в них особую красоту, то, наконец, к природе — в созерцании ее он ищет покой («Юная берберка», 1938; «Тигр», 1937 и другие). В портретах Вийральта чувствуется глубокое знание людей и умение давать содержательные характеристики. Один из лучших образцов его искусства — «Портрет Кристьяна Рауда» (1939, *илл.* 412).

Самый крупный мастер младшего поколения графиков — Х. Мугасто разделял прогрессивные устремления своих друзей — Лийманда, Йохани и Куммита. Уже в ученические годы Мугасто делал героями своих произведений людей из народа. К ним он обращается и в дальнейшем (*илл.* 408). Если в ранних листах художник прибегал к ложно понятой экспрессивности, искажению образа человека, то после завершения учебы данные черты исчезают. Несомненно, этому содействовало и ознакомление с советской графикой. Мугасто участвовал в экскурсии художников «Палласа» в Советский Союз (наиболее ощутимо в его творчестве было влияние А. Кравченко). В 1935 году Мугасто создает серию ксилографий, посвященных сланцевой промышленности. Это первые произведения на индустриальную тему в эстонском искусстве. Мугасто принадлежат большие заслуги в развитии книжной графики. Он вместе с Раудом участвовал в иллюстрировании «Калевипоэга», создавал виньетки, инициалы. Работы свидетельствуют о великолепном владении художником техникой ксилографии.

Крупным мастером книжной и прикладной графики является Г. Рейндорф. В своих работах он исходил из классицистического орнамента и элементов классической композиции. В станковой графике детально прорабатывал каждый лист, изображая интимные уголки природы. Расцвет станковая графика Рейндорфа переживает уже в советское время.

Боевым видом графики был сатирический рисунок. Карикатура воссоздавала весьма полную картину политических нравов правящего класса, отражала противоречия внутри буржуазии, яростную грызню ее партий и т. п.

Сатира О. Крустена сильна точной фиксацией фактов, придающей рисункам художника особую убедительность. Его манера скупа: несколько штрихов — и основное передано. Окружающую обстановку, аксесуары художник изображает только тогда, когда это необходимо для большей остроты образа. Сатира Крустена направлена на городскую буржуазию и тех, кто вершит произвол в деревне. Так, в карикатуре «Приходите в день распродажи с молотка — мое хозяйство под арестом» (1930) изображены разорившийся середняк и дачник, желающий купить у него продукты (в те годы волна аукционных распродаж захватила обедневшие хозяйства). Здесь, как в капле воды, отражено одно из типичных явлений.

Крупнейшим мастером карикатуры был Гори (В. Агори). Его сатира значительно острее и ядовитее, нежели у Крустена. Тематика карикатур широка и разнообразна. Типаж почти всегда портретно индивидуализирован, образы на редкость выразительны. Вот перед нами выскочка, с тупой восторженностью вызывающий «автора» на спектакле «Гамлет», или напыщенный барин, который, просыпаясь после ночного кутежа, вдруг обнаруживает, что будучи пьяным приобрел сборник стихов, и делает вывод, что пьянствовать вредно. Часто острие карикатуры Гори устремлено на самое существо общественного зла. Таков, например, лист, на котором изображена компания богачей за кутежом, а проходящая мимо окна истощенная женщина с двумя детьми вздыхает: «А у меня даже нет денег, чтобы купить еду». Гори беспощадно бичует политику буржуазии, разоблачает ее махинации, эксплуатацию рабочих и т. д. Он метко высмеивает Муссолини, Гитлера, Чемберлена.

Широтой тематики отличаются рисунки молодого тогда карикатуриста Р. Тийтуса. Он главным образом бичует мещанскую ограниченность, чаще, чем коллеги, высмеивает пороки интеллигенции (в особенности студенчества). В 1933 году Тийтус создает популярный образ Тослема — собирательный тип мелкого буржуа.

Я. Ензен обличает грызню буржуазных партий Эстонии, отражает внешнеполитические события. Как Тийтус, так и Ензен стали ведущими карикатуристами Советской Эстонии.

Деятельность эстонских скульпторов была в рассматриваемый период весьма интенсивной, но вместе с тем и противоречивой. По заказу буржуазного правительства было поставлено много «памятников» реакционного содержания, в целом не представляющих художественной ценности. В них откровенно выражены шовинистические интересы буржуазии. Иначе выглядят памятники, установленные в честь деятелей культуры. В этих монументах сохраняется связь с прогрессивными традициями конца XIX века. Портреты художники создавали в основном заказные и только иногда — по своей инициативе. Широко была распространена жанровая скульптура, не затрагивав-





410. А. Иохани. Демонстрация рабочих 21 июля 1940 года в Тарту.  
1940



шая животрепещущих социальных проблем. Наиболее характерный мотив — чувственная красота обнаженной женской фигуры.

В 20-е годы еще работал старейший мастер А. Адамсон. Сравнительно удачна созданная им фигура Калевипоэга для тартуского монумента.

Наиболее ценную идейно-художественную линию представляет Я. Коорт. Он добивается подлинной монументальности. Это качество с особой очевидностью выступает в надгробных памятниках, оставляющих величественное впечатление благодаря хорошо найденным пропорциям. Даже небольшим по размерам работам Коорта присуща монументальность. Она чувствуется и в созданных им образах крестьян, и в анималистике, и в других произведениях. В первые годы рассматриваемого периода Коорт пробует создать некий собирательный национальный тип. Он выполняет в дереве и граните ряд голов стариков. Они решены в строгих и обобщенных формах. Наиболее выразительны «Эстонский старик» (1919) и «Эстонский старик» (1925). Стремление к монументальным решениям заметно также в женских фигурах Коорта. И здесь тонко рассчитанное обобщение формы придает образам силу и спокойное величие. Коорт — первый анималист среди эстонских скульпторов. Наиболее известна его «Косуля» (1929, *илл. 415*). Здесь художник с удивительной чуткостью сумел раскрыть тонкую пластичность форм и нервную грацию лесного животного. В конце 20-х годов Коорт обращается к керамике, в которой дублирует свои скульптуры и создает много



411. А. Мийкмаа. Рыбак с острова Хийумаа. 1940

декоративных вещей (*илл. 413*). Он добивается простоты форм и ясности пропорций<sup>127</sup>.

В области садовой скульптуры в рассматриваемый период работает А. Старкопф. Он стремился прежде всего к декоративности. Тема большинства его статуй — обнаженное женское тело. В ее трактовке мастер часто отступает от натуры. Однако лучшие из этих работ, в которых связь с моделью сохранена, привлекают легким ритмом линий и продуманной композицией масс.

Декоративные искания характерны также и для других скульпторов того времени, например Ю. Раудсеппа, создавшего монумент героям 1905 года и декоративные фигуры для Таллинского дома искусств. Аналогичные устремления наблюдаются в творчестве В. Меллика. Однако этот скульптор никогда не теряет связи с натурой.

Для скульпторов, окончивших «Паллас», характерны реалистические тенденции. Здесь ведущее место занимает Ф. Саннамеэс, работавший главным образом в области портрета. Трактовка формы у Саннамеэса всегда обусловлена характером образа и свойствами материала. Иногда он ее обобщает крупными плоскостями, несколько напоминая в этом Коорта, иногда форма у Саннамеэса до мельчайших подробностей детализирована, иногда импрессионистически живописна. Но всегда главное для него — проникновение в суть человеческого характера, раскрытие духовного содержания изображаемого человека.

В годы буржуазной диктатуры в эстонском прикладном искусстве существовало два основных направления. Одно из них — «национальное» — ставит во главу угла использование этнографических образцов. В большинстве случаев это искусство было бледным отголоском жизнеутверждающего и яркого народного творчества.

«Национальное» направление господствовало преимущественно в художественном текстиле. Оно получило весьма широкое распространение, ибо правящая буржуазия стремилась использовать его принципы в целях шовинистической пропаганды.

Представители другого направления стремились найти новые художественные решения и создать свой индивидуальный стиль. Некоторые крупные мастера сумели добиться хорошего качества работ, творчески претворяя наследие народной орнаментики (*илл. 416*).

Так, Рейндорф создает орнаменты, опираясь на национальные мотивы в изображении цветов. В них живо ощущается лирическое начало, свойственное также станковому творчеству мастера. Художнику принадлежит много уникальных эскизов почетных адресов, выполненных на коже.

Молодой график П. Лухтейн сумел создать свой стиль на основе национального орнамента. В его рисунках для изделий из металла, кожи и текстиля эстонский орнамент сохраняет монументальные, хотя и несколько огрубленные черты.

Иначе подходит к наследию народного искусства Э. Адамсон-Эрик. Он использует отдельные орнаментальные мотивы народной резьбы по дереву и перерабатывает их в очень своеобразную, построенную на свободном ритме асимметрических элементов систему украшений. Работает Адамсон-Эрик и в других областях прикладного искусства (*илл. 414*).



Национальное наследие творчески развивает в своих изделиях из металла О. Таммерайд. Он, являясь знатоком и исследователем этнографических украшений, основал целое направление в эстонском прикладном искусстве. Его изделия (пепельницы, подсвечники, сосуды и т. д.) отличаются простотой форм, выразительностью силуэта, сдержанным орнаментом, тонким использованием художественных возможностей материала.

В середине 30-х годов архитекторы Э. Куузик, А. Вольберг и Э. Вельбри успешно развивают национальные традиции в мебели, опираясь не столько на орнаментацию, сколько на целесообразную простоту конструкций крестьянской мебели.

Среди керамистов младшего поколения ведущее место занимала В. Тальвик-Эллер. Она создавала разнообразные декоративные предметы из керамики высокого обжига и шамота. Им присущи компактные стилизованные формы.

Известный мастер А. Педака-Аламаа занималась в эти годы росписью по фарфору. Серовато-синий колорит придает нежность и обаяние головкам детей и девушек на декоративных тарелках.

Широкую популярность приобрела М. Адамсон, создавшая с хорошим юмором разнообразные декоративные фигурки и игрушки из текстиля. В результате творческих поисков она приходит к очень простой и обобщенной трактовке формы.

Во второй половине 30-х годов начинает свой плодотворный творческий путь один из наиболее известных мастеров художественного стекла — М. Роосма.

В конце 30-х годов в первые ряды мастеров прикладного искусства выдвигаются художник-ювелир по филиграни Э. Куррель-Маран и виднейший педагог и художник по обработке кожи А. Рейндорф.

Превращение Эстонии в полуколониальный придаток империалистических держав и утрата жизненно важного русского рынка привели к подлинной агонии промышленности. Промышленное строительство почти совсем прекращается.

Упадок промышленности пагубно сказался на градостроительстве. Новые поселки возникают только в сланцевом бассейне, природные богатства которого поглощает иностранный капитал. Застройка здесь велась хаотически, возводились унылые бараки и рабочие казармы. В большинстве городов градостроительные мероприятия ограничивались застройкой свободных территорий в пригородах, где возводились одноэтажные индивидуальные или небольшие двухэтажные доходные дома.

В Таллине, который стал столицей, довольно интенсивно застраиваются центральные районы, площадь Выйдувялак и примыкающие к ней магистрали. Тем не менее частная собственность на землю, индивидуализм застройщиков не позволили создать целостный ансамбль нового городского центра. Был реконструирован парковый пояс вокруг старого города, создана лесопарковая зона отдыха в Пирита-Коэе под Таллином.

Широко распространившийся на Западе конструктивизм не привился в Эстонии, в большей степени здесь проявился функционализм с его требованием соответствия планового и объемно-пространственного реше-



412. Э. Вийральт. Портрет Кристьяна Рауда. 1939

ния назначению здания. Складывается архитектурный образ здания, для которого характерны сочетание простого кубического объема с высокой красно-черепичной крышей и спокойная окраска стен, покрытых цветной теразитовой (каменной) крошкой или облицованных светло-серым вазалемским мрамором или сааремааским доломитом. Особенно тесно связаны с местной традицией здания, сложенные из грубо обработанного известняка, как, например, техникум на Тынисмяги архитектора Х. Йохансона (1935) и его пожарное депо (1937) в Таллине.

Заслуживают внимание типовые решения общественных зданий — школ, железнодорожных вокзалов, местных отделений государственного банка, некоторые типы сельских школ-интернатов с актовым залом и квартирами для учителей. Среди лучших городских школ можно отметить средние школы в Раквере, Тапа и Таллине со свободно расположенными на участке, связанными между собой объемами гимнастического,



актового залов и корпуса для классов, созданные по проекту А. Котли.

Установление фашистской диктатуры привело к возникновению репрезентативного стиля. Имитация камня и штукатурки, стилизованные классические ордера и геометрические орнаментальные мотивы были в сущности проявлением эклектической бутафории.

Двадцать первого июля 1940 года в Эстонии была восстановлена Советская власть. Фашистская диктатура пала, был положен конец двадцатилетнему господству буржуазии. Трудящиеся Эстонской Советской Социалистической Республики, принятой в состав СССР, приступили к обновлению и переустройству жизни. Новые необозримые перспективы открылись перед искусством, призванным служить народу, воплощать его общественные и эстетические идеалы, удовлетворять его разносторонние духовные запросы.

Эстонское изобразительное искусство не было вполне подготовлено к выполнению новых задач. Правда, как мы видели, в период буржуазной диктатуры никогда не умирало реалистическое искусство. К концу 30-х годов усилились и окрепли демократические тенденции. Требовалась, однако, большая и кропотливая работа по перевоспитанию художественной интеллигенции, коренной перестройке всей художественной жизни, для того чтобы эстонское искусство могло выйти на широкую дорогу социалистического реализма. Идеальная работа стала главным стержнем развития культуры Советской Эстонии.

Художественные группировки, которых было немало, часто случайные и не имевшие четкой эстетической программы, были ликвидированы. Для консолидации всех художественных сил деятели изобразительного и прикладного искусства организовали летом же 1940 года Кооператив художников Эстонской ССР, который наряду с чисто экономическими вопросами ставил перед собой и идейно-творческие задачи в руководстве искусством. Осенью 1940 года в республике был создан Оргкомитет Союза советских художников Эстонии (в его состав вошли Э. Адамсон-Эрик, А. Бах-Лийманд, Э. Вийральт, А. Иохани, К. Лий-

манд, Р. Сагритс и другие), в апреле 1941 года устав Союза утвердило правительство.

Серьезные изменения произошли в системе художественного образования. Школа «Паллас», которая в буржуазное время играла ведущую роль в подготовке кадров мастеров изобразительного искусства, была реорганизована в Государственное высшее художественное училище имени К. Мяги, появились новые преподаватели.

Важнейшее значение в тех условиях имели разъяснение и пропаганда идейных и эстетических основ советского искусства, ознакомление с его опытом, изучение творчества великих реалистов прошлого. В периодической печати систематически появлялись статьи, посвященные основным проблемам марксистско-ленинской эстетики, были опубликованы на эстонском языке высказывания Маркса, Энгельса, Ленина о литературе и искусстве, статьи Горького.

С целью поощрения творческих исканий художников в области новой тематики организуется ряд конкурсов. Первым из них был конкурс на создание произведений для общественных зданий, проведенный в августе 1940 года. Эстонские художники работали также над оформлением павильона прибалтийских республик на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. В 1941 году началась подготовка к декаде литературы и искусства республик Прибалтики в Москве. Весьма интенсивной в тот год была выставочная деятельность в Таллине и Тарту.

Таким образом, первый год Советской власти в Эстонии ознаменовался важными организационными переменами и общим стремительным подъемом художественной жизни.

Грандиозные масштабы событий, значительность исторических перемен обусловили стремление к монументальным, обобщающим художественным решениям. Широкое распространение получили монументально-декоративные формы (панно, триптих) и символично-аллегорические образы. В некоторых случаях обобщенно-монументальные решения диктовались конкретным заданием (например, панно для ВСХВ, исполненные Э. Адамсоном-Эриком и И. Выэрахансу в содружестве с русскими художниками). Интересный



413. Я. Коорт. Керамика. 1932



414. Э. Адамсон-Эрик. Терракотовая посуда. 1939



эскиз триптиха «Мощь Интернационала» был представлен Э. Китсом на конкурс произведений для общественных зданий. Триптих не был осуществлен, но эскиз дает представление о направленности творческих исканий в то время. Боковые створки, на которых изображены рабочая демонстрация (слева) и студенческий митинг (справа), фланкируют центральную часть аллегорического характера: рабочий с молотом в руке и колхозница, высоко поднявшая знамя, стоят на фоне мощных индустриальных конструкций. Это была одна из первых попыток воплощения революционной тематики в эстонской живописи.

Приемы монументально-декоративной живописи преобладали тогда и в станковых произведениях. Картины Л. Микко, Р. Уутмаа, Н. Кулля и некоторых других напоминали небольшого размера панно.

Значительным явлением в искусстве в предвоенный год была картина А. Иохани «Демонстрация рабочих 21 июля 1940 года в Тарту» (илл. 410), оставшаяся незавершенной. Иохани заставляет рассматривать демонстрантов в упор. Почти вся плоскость холста занята фигурами рабочих, движущихся прямо на зрителя. Их образы воссозданы с присущей художнику грубоватой силой и сочностью. Острота индивидуальных характеристик не препятствует впечатлению мощного, слитного движения народной массы.

Добротная реалистическая традиция в области портретной живописи, не прерывавшаяся в эстонском искусстве и в буржуазный период, была продолжена в 1940—1941 годах работами того же А. Иохани, К. Лийманда, А. Мийкмаа (илл. 411).

В скульптуре наибольший интерес представляют опыты создания образа нового человека труда. Скульпторы, как и живописцы, тяготели более всего к обобщающим, синтетическим решениям. Таковы, например, «Рабочий» М. Сакса, монументальная статуя «Шахтер» А. Каазика. Этому впечатлению способствуют устойчивая, спокойная постановка фигуры, обобщенность лепки и лаконизм силуэта. В. Меллик, который уже в прошлом неоднократно обращался к теме труда, создает композиции «Плотовщик» и «Кочегар».

Среди произведений монументально-декоративной скульптуры значительны рельефы Ф. Саннамеэса «Сланцевая промышленность» и «Животноводство», исполненные для павильона республик Прибалтики на ВСХВ.

Многие мастера станковой графики обратились к новой тематике. Листы П. Лийвака, Р. Кальо, А. Хойдре были посвящены революционной борьбе и труду эстонских рабочих. Однако в одних случаях решение — слишком прямолинейно (например, в литографиях Хойдре, посвященных труду в сланцевой промышленности), в других — технические приемы, выразительные средства и даже настроения, типичные для графики буржуазного периода, как бы механически «накладывались» на новые сюжеты. Среди наиболее удавшихся листов назовем ксилографию Кальо «Освобождение политзаключенных», исполненную сильной экспрессией. Работы Лийвака — «Стеклозавод Тарбеклаас», «На целлюлозной фабрике», «Здесь работал М. И. Калинин», «Кузнецы в таллинских железнодорожных мастерских» — интересны по тематике, но слишком статичны.



415. Я. Коорт. Косуля. 1929



416. Тисненый кожаный переплет к «Калевипоэгу». 1937



Э. Вийральт, принимавший деятельное участие в организации художественной жизни, создал в тот же год несколько произведений, отмеченных неизменной точностью рисунка и технической виртуозностью. Наиболее интересные его замыслы остались, однако, неосуществленными. Он работал над гравюрой «Новый проповедник», где намерен был создать образ рабочего-агитатора, начал портрет председателя Президиума Верховного Совета Эстонской ССР И. Вареса-Барбаруса. Война помешала художнику закончить эти произведения, сохранились лишь подготовительные рисунки.

Оживление издательской деятельности привлекло свежие силы к работе над иллюстрациями и оформлением книг. Иохани создал превосходные рисунки к новеллам А. Якобсона. В них просто и точно очерчены характеры, рельефно раскрыты важнейшие сюжетные ситуации и верно найден эмоциональный ключ каждой новеллы. Э. Ярв с романтической приподнятостью исполняет иллюстрации к исторической повести «Меэлис» Э. Киппеля, Г. Рейндорф иллюстрирует «Белый клык» Дж. Лондона.

Особое общественное значение имели работы в области сатирической графики Гори, Р. Тийтуса, Я. Ензена (выступавшего под псевдонимом «Сен-Сен»).

Эстонская карикатура накопила к тому времени значительный опыт борьбы против несправедливости, лицемерия и нравственного уродства буржуазии. Карикатуристы Советской Эстонии зло осмеивали явных и скрытых защитников буржуазных порядков.

Новые социальные условия определили также дальнейшее развитие эстонского театрально-декорационного искусства. Постановка советских пьес ввела художников в круг новых передовых идей. Освоение метода социалистического реализма оказалось для художников театра органичным продолжением тех реалистических традиций, которые и раньше преобладали в эстонском театральном искусстве и получили теперь новое содержание и качество. При оформлении спектаклей большое внимание стали уделять правдивой передаче социальной характеристики исторической обстановки и бытовой среды.

В центре внимания художников была подготовка к декаде эстонской литературы и искусства. В этой связи состоялся ряд конкурсов на эскизы декораций.

Наибольший интерес представляли эскизы к балету Э. Каппа «Калевипоэг». Лучшие из них принадлежали В. Хаасу. Подготовка к декаде была прервана войной. 1940—1941 годы были периодом быстрого накопления в эстонском искусстве элементов нового.



417. К. Рауд. Поездка на край света. Иллюстрация к «Калевипоэгу». 1935



# ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, стр. 663.
- <sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 138.
- <sup>3</sup> Там же, т. 41, стр. 304, 305.
- <sup>4</sup> Там же, т. 52, стр. 177.
- <sup>5</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, стр. 663.
- <sup>6</sup> Пролеткульт — сокращенное название культурно-просветительной организации «Пролетарская культура», созданной в Петрограде в сентябре 1917 года. После Великой Октябрьской социалистической революции существовал при Народном комиссариате просвещения как добровольная организация содействия приходу в литературу и искусство авторов и художников из рабочей среды. Однако выполнить эту роль Пролеткульту мешали враждебные марксизму вульгаризаторские установки его теоретиков А. Богданова и В. Плетнева, утверждавших, что пролетариат должен формировать свою особую культуру в полном отрыве от всего прежде созданного. В ряды этой организации проникли сторонники идеалистической философии и упадочной буржуазной эстетики.
- <sup>7</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304.
- <sup>8</sup> Появление у АХРР филиалов в союзных и автономных республиках побудило переименовать в 1928 году АХРР в Ассоциацию художников революции (АХР), оттенив этим ее всесоюзное значение: При АХРР возникло в 1925 году объединение молодежи — ОМАХРР (с 1928 года — ОМАХР), также имевшее ряд филиалов. На деятельности этой молодежной организации сказались, однако, воздействия установок не только АХРР, но и Пролеткульта и некоторых других возникших позднее группировок («Октябрь», РАПХ).
- <sup>9</sup> А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления. М., 1968, стр. 198, 199.
- <sup>10</sup> Декрет Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции.— Цит. по сб.: «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания». М., 1962, стр. 55.
- <sup>11</sup> Этим художникам еще в 1905 году была близка революционная тема. И. Владимиров был даже арестован за крамольный характер своих картин.
- <sup>12</sup> Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. М.—Л., 1933, стр. 295.
- <sup>13</sup> Там же, стр. 303.
- <sup>14</sup> Цит. по сб.: «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания». М., 1962, стр. 120.
- <sup>15</sup> А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II. М., 1967, стр. 135.
- <sup>16</sup> Там же, стр. 144.
- <sup>17</sup> О творчестве С. Чуйкова подробнее см. в разделе «Искусство Киргизской Советской Социалистической Республики».
- <sup>18</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.
- <sup>19</sup> См. Постановления ЦК РКП(б) и ЦК ВКП(б) о печати, в которых содержатся прямые указания партии на необходимость издания классической литературы и лучших произведений советской и иностранной литературы. (Сборник «О партийной и советской печати». М., 1954.)
- <sup>20</sup> По этому проекту уже после смерти И. Шадра в 1951 году был осуществлен памятник скульпторами В. Мухиной, З. Ивановой, Н. Зеленской.
- <sup>21</sup> До революции «Императорский фарфоровый завод». В 1925 году получил название «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова».
- <sup>22</sup> См. «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». Каталог. Л., 1938, стр. 31.
- <sup>23</sup> В создании большинства работ самое близкое участие принимала ее сестра Е. Данько — талантливый живописец по фарфору и историограф завода имени М. В. Ломоносова.
- <sup>24</sup> В середине 1939 года состоялось Первое всесоюзное совещание художников-колористов и граверов с участием технологов текстильных предприятий, на котором были обсуждены вопросы, связанные с дальнейшим подъемом творческой работы. Вслед за этим на многих фабриках были переоборудованы или вновь созданы художественные мастерские, введена практика посылки художников в творческие командировки для сбора материалов по народному орнаменту, работы в музеях и т. д. Эти мероприятия значительно улучшили условия труда художников в текстильной промышленности и подготовили почву для дальнейшего ее развития.
- <sup>25</sup> «Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 года». М., 1933.
- <sup>26</sup> Ныне Ленинский проспект.
- <sup>27</sup> Наиболее деятельное участие в этом строительстве принимали Н. Баранов, А. Гегелло, Л. Ильин, Е. Левинсон, А. Никольский, А. Оль, Б. Рубаненко, Г. Симонов, Н. Троцкий, И. И. Фомин.
- <sup>28</sup> Над граверной художественной школой в Алатыре взяли шефство московские художники (МОССХ). Интересно отметить, что ученики школы установили дружескую переписку с Д. Моором, пользовались его советами и указаниями. Руководителем школы был русский художник Ф. Быков.
- <sup>29</sup> Еще в 1925 году в Чувашию приезжали Ф. Богородский, Г. Ряжский, П. Радимов и другие московские художники. В Саранск на обсуждение республиканской художественной выставки 1937 года был приглашен из Ленинграда И. Бродский, который выступил с очень обстоятельным анализом экспонированных на ней работ. После его приезда в Мордовию Всероссийская Академия художеств взяла шефство над Мордовским союзом советских художников.
- <sup>30</sup> С 1937 года Ф. Сычков становится активным участником республиканских художественных выставок в Саранске, работает над панно-картинами для павильона Поволжья на ВСХВ в Москве (1939).
- <sup>31</sup> Первые плакаты появились в этом городе еще в февральские дни 1917 года.
- <sup>32</sup> На плакате подпись «Влас» (псевдоним В. Соколова).
- <sup>33</sup> Автор Н. Христенко.
- <sup>34</sup> Автор Г. Медведев.
- <sup>35</sup> Казанская художественная школа была тогда преобразована в высшее учебное заведение — Казанские свободные государственные художественные мастерские.
- <sup>36</sup> Эскизы декораций к этим спектаклям экспонировались на Юбилейной выставке искусства народов СССР (1927) в Москве.



- <sup>37</sup> Экспонировалась на VII выставке АХРР «Революция, быт и труд» (1925) в Москве.
- <sup>38</sup> Эту картину Г. Медведев писал для VIII выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926) в Москве.
- <sup>39</sup> К выставке «15 лет РККА» (1933) в Москве.
- <sup>40</sup> Первым таким смотром была Олимпиада искусств горских народов в 1932 году, вторым и более крупным — Северо-Кавказская краевая выставка, открывшаяся в Пятигорске в 1935 году.
- <sup>41</sup> Положительной была также деятельность ростовских художников, командированных в начале 20-х годов для организации в Темир-Хан-Шуре (ныне Буйнакск) Художественных мастерских Дагестана.
- <sup>42</sup> В воспитании этой национальной интеллигенции огромную роль сыграл факультет северных народов, созданный в 1926 году при Ленинградском институте восточных языков (позднее Институт народов Севера). Его питомцы, в том числе художники — ненцы М. Терентьева и К. Панков, эвенк Н. Борисов и другие, несли в тайгу и тундру социалистическую культуру.
- <sup>43</sup> Инициаторами изучения и организаторами кустарных промыслов народов Севера и Сибири были Всекопромсоюз и Государственная Академия художественных наук. В разработке новых образцов изделий принимали участие многие советские художники, в том числе В. Мухина и художник по костюму Н. Ламанова.
- <sup>44</sup> Мастерская была в 1921 году преобразована в живописно-рисовальную школу, просуществовавшую пять месяцев, затем она продолжала функционировать вновь как мастерская.
- <sup>45</sup> И. Попов учился в Петербурге на частных курсах А. Маковского (в 1903, 1904 и 1912 годах).
- <sup>46</sup> Восточносибирская краевая художественная выставка (Иркутск, 1933), выставка картин, приуроченная к Первому краевому съезду ударников культуры Восточной Сибири (Иркутск, 1934), выставка работ художников Дальнего Востока (Хабаровск, 1937) и многие другие.
- <sup>47</sup> Эти плакаты приписывают Б. Силкину (см.: В. В. Курильцева, Н. В. Яворская. Искусство Советской Украины. М., 1957, стр. 66).
- <sup>48</sup> Н. Липский и Кольченко — псевдонимы Б. Ефимова (см.: Борис Ефимов. Сорок лет. Записки художника-сатирика. М., 1961, стр. 56 и В. В. Курильцева, Н. В. Яворская. Искусство Советской Украины. М., 1957, стр. 70, 71).
- <sup>49</sup> А. Кокель — «Рабочий», С. Слободянюк-Подольян — «Матрос крейсера «Аврора», П. Васильев — «Матросы ведут арестованных белых генералов на крейсер «Алмаз».
- <sup>50</sup> Ассоциация художников красной Украины.
- <sup>51</sup> Ассоциация революционного искусства Украины.
- <sup>52</sup> Объединение современных художников Украины.
- <sup>53</sup> Украинское художественное объединение.
- <sup>54</sup> Объединение молодых художников Украины.
- <sup>55</sup> Всеукраинская ассоциация пролетарских художников.
- <sup>56</sup> В частности, обложка А. Страхова к книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1924) послужила первоосновой для его плаката, посвященного В. И. Ленину.
- <sup>57</sup> Подробнее см. стр. 134.
- <sup>58</sup> Почти все сооруженные на Украине памятники были разрушены фашистскими оккупантами.
- <sup>59</sup> В 1939 году после присоединения западных областей народное искусство Украины обогащается работами прикарпатских мастеров, яркое и глубокое своеобразное творчество которых будет рассматриваться в следующем томе настоящего издания.
- <sup>60</sup> Об архитектуре Днепрогэса см. стр. 155.
- <sup>61</sup> В конкурсе участвовали выдающиеся архитекторы Российской Федерации (И. А. Фомин, братья Веснины, И. Лангбард) и Украинской ССР (П. Алешин, В. Заболотный).
- <sup>62</sup> Так, в 1935 году возникли первые колхозные села: Лесная Колонна и Садки в Житомирской области, Киянка в Киевской области и другие.
- <sup>63</sup> См. М. К а с п я р о в и ч. Беларуская культура.— «Маладняк», 1928, № 12.
- <sup>64</sup> Первоначальное художественное образование А. Бразер получил на родине в Кишиневе, в местной рисовальной школе. Затем учился в Парижской Академии художеств и уже в 1913 году принимал активное участие как живописец в художественной жизни Парижа. В 1916 году он вернулся в Россию.
- <sup>65</sup> О следовании этим примерам свидетельствуют в Минске дом на Революционной улице, по существу, выстроенный заново (1924—1925, архитектор А. Денисов), и здание клиники нервных болезней на улице Свердлова (1924, архитектор-художник С. Гайдукевич). В это же время была восстановлена и частично выстроена заново группа зданий электростанции и перестроена баня на Немиге (по проекту инженера Г. Кавокина).
- <sup>66</sup> Ранее — в 1936 году был создан Союз советских архитекторов Азербайджана.
- <sup>67</sup> К. Ю о н. Выставка искусства Азербайджана.— «Известия» от 3 декабря 1933 года.
- <sup>68</sup> Портрет Исмаила Микаила был написан для выставки «Индустрия социализма» (1938).
- <sup>69</sup> См. Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР) Азербайджанской ССР, ф. 1933, оп. 1, дело 959, листы 51—70.
- <sup>70</sup> Выставка работ художников Тбилиси, юбилейная выставка к 10-летию Октября (обе в 1927 году); персональные выставки работ: Н. Пиросмани, Л. Гудиашвили, Е. Ахвледиани, Д. Какабадзе; выставка прикладного искусства и другие.
- <sup>71</sup> Для выставок Союзу художников в 1932 году было передано помещение бывшей Национальной галереи, в 1934 году был основан Государственный музей искусств Грузии.
- <sup>72</sup> Это полотно, предназначенное для центральной стены конференц-зала Грузинского филиала Всесоюзного института марксизма-ленинизма, написано темперой.
- <sup>73</sup> В 1921 году в Тбилиси прошел конкурс на памятники «Свободная Грузия», «Парижская коммуна», «Карл Маркс», «Шота Руставели»; в 1925 году был поставлен памятник революционеру Камо, выполненный по конкурсу 1922 года Я. Николадзе; установлены в качестве памятников скульптурные бюсты писателей Э. Ниношвили (1923, сад имени Коммунаров) и А. Церетели (1924, сад Театра оперы и балета), созданные Я. Николадзе еще до революции.
- <sup>74</sup> Конкурсы на памятники революционерам Элбакидзе и Джорджиашвили (проекты Н. Канделаки и В. Топуридзе, 1932), конкурс на памятник Л. Месхишвили (проект И. Гамрекели, 1932—1933), на памятник С. М. Кирову (установлен по проекту К. Мерабишвили в парке С. М. Кирова, 1934) и другие.
- <sup>75</sup> В программе этих вузов наряду с изучением достижений современной архитектуры важное место было уделено классическому наследию мирового и национального зодчества. Это имело немалое значение для дальнейшего развития грузинской советской архитектуры.



- <sup>76</sup> Дома в Тбилиси: для рабочих-трамвайщиков, состоящий из нескольких корпусов (1926—1928, архитектор Д. Числиев), для сотрудников коммунального банка (1927—1928, архитектор В. Якубович; 1928—1929, архитектор Г. Тер-Микелов), для рабочих-железнодорожников (1929, архитектор Г. Мосешвили), на улице Ваха Пшавела (1932, архитектор Н. Северов); жилой комплекс для рабочих Нефтеперегонного завода в Батуми и т. д.
- <sup>77</sup> Архитектурное оформление набережных, за исключением отрезка за мостом К. Маркса, принадлежит архитектору А. Кочинашвили, планировка парка на бывшем Мадатовском острове — архитекторам З. и Н. Курдиани.
- <sup>78</sup> С 1936 по 1938 год Тбилиси обогатился тридцатью новыми школами, зданиями высших учебных заведений: это физико-химический корпус университета (1937—1940, архитектор М. Шавишвили), корпус Института инженеров железнодорожного транспорта (1940, архитектор М. Непринцев), два корпуса городка Медицинского института (1940, архитектор М. Шавишвили) и другие.
- <sup>79</sup> Открытие Народного университета в 1918 году (в дальнейшем по декрету, подписанному В. И. Лениным, превращенного в Туркестанский государственный университет), первой народной консерватории, народных театров. Комитета по охране памятников старины, организация издательств, публикация большого числа книг и выпуск иллюстрированных журналов на узбекском и русском языках — вот самый общий перечень того нового, что вошло в жизнь узбекского народа вместе с началом культурной революции.
- <sup>80</sup> А. Нюрнберг. Письмо из Туркестана. — «Русское искусство», 1923, № 1.
- <sup>81</sup> Если в 1918 году в Туркестане выходило 11, то в 1925 году 25 газет на местных языках, а в 1932 году в республике уже насчитывалось 205 газет и 56 журналов. Среди них было много иллюстрированных изданий, таковы сатирический журнал «Муштум», начавший выходить с 1923 года, журналы «Машраб», «Бигиз», «Чаян», «Костры», «Семь дней» и другие.
- <sup>82</sup> В 20-е годы Л. Бурэ работал художником в узбекских и таджикских газетах «Зеравшан», «Ёш ленинчи», «Ёш кашшоф», в русской газете «Пролетарий», в журналах «Мулло Мушфики», «Бигиз», «Машраб». Некоторые из номеров этих журналов целиком заполняют рисунки Бурэ, которые и теперь, много лет спустя, не потеряли своего значения.
- <sup>83</sup> В журнале «Семь дней», 1928, № 49.
- <sup>84</sup> В журнале «Муштум», 1926—1930.
- <sup>85</sup> Калам — тростниковая или камышовая палочка, заточенная особым образом для работы тушью.
- <sup>86</sup> Некоторые художественные промыслы, как, например, выделка дорогостоящего бархата, тиснение по коже, роспись по папье-маше, постепенно угасли.
- <sup>87</sup> Приглашенные из Туркмении опытные мастерицы подготовили для работы в артелях новые кадры. Воздействие туркменской школы ковроделия вначале явственно сказывалось на выпускаемых артелями изделиях.
- <sup>88</sup> Бывшее Управление амударьинскими изысканиями в Ташкенте.
- <sup>89</sup> Выполнен бригадой архитекторов и строителей Мособлпроекта под руководством архитектора А. Кузнецова; дальнейшая его разработка велась группой архитекторов и инженеров Ташгорпроекта.
- <sup>90</sup> После землетрясения 1966 года это здание реконструировано. В нем разместился Театр имени Хамзы.
- <sup>91</sup> Бывший Дворец культуры.
- <sup>92</sup> Фрески погибли при землетрясении 1948 года.
- <sup>93</sup> «Известия» от 4 октября 1923 года.
- <sup>94</sup> «Токмак» («Колотушка») — сатирический журнал, выходящий с 1920 года.
- <sup>95</sup> Архитектура Советской Туркмении, включая работы 20-х—30-х годов по перепланировке и благоустройству городов и поселков, будет освещена в следующем томе «Истории искусства народов СССР», так как развитие зодчества в этой республике становится интенсивным в послевоенные годы.
- <sup>96</sup> Е. В. Журавлева и В. Н. Чепелев. Искусство Советской Туркмении. Очерк развития. ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934, стр. 37.
- <sup>97</sup> И. Черинько родился в селе Деньги Золотоношенского района на Украине, в семье крестьянина. Художественное образование получил в Киевском художественном институте (1926—1931). Работал в Киеве и Москве, но полностью его дарование раскрылось в Туркменистане.
- <sup>98</sup> Большое значение для развития туркменской живописи, в особенности тематической картины, имела также развернутая в 1934 году в Ашхабаде передвижная художественная выставка «15 лет РККА», которая была оценена общественностью республики как «огромное событие в художественной жизни Туркмении» (газета «Туркменская искра» от 8 сентября 1934 года).
- <sup>99</sup> Каталог выставки живописи «X лет Туркменской ССР». Ашхабад, 1935. Вступительная статья Г. Островерхова, стр. 7.
- <sup>100</sup> Работа И. Черинько над картиной продолжалась с перерывами свыше десяти лет, с 1937 года вплоть до трагической гибели художника в 1948 году во время ашхабадского землетрясения.
- <sup>101</sup> Картина «Бай и батрак» была завершена Айханом Хаджиевым в 1942 году.
- <sup>102</sup> См. раздел «Искусство Узбекской Советской Социалистической Республики».
- <sup>103</sup> Письмо было издано в 1929 году отдельной книжечкой (литографским способом) в одном из районных центров республики.
- <sup>104</sup> Одна из первых и крупнейших артелей «Красный труд» возникла в 1926 году в Ура-Тюбе. Она объединяла мастеров самых различных специальностей.
- <sup>105</sup> Эскизы оформления театра были созданы ленинградским художником С. Захаровым. В этой работе участвовали также М. Зубреева, Г. Иванов, Е. Татирина.
- <sup>106</sup> Показаны были три картины С. Чуйкова: две под названием «В горах» (1925 и 1927 года) и «Пастух» (1927). Обе картины 1927 года были тогда же приобретены правительством Киргизской АССР для будущего музея, а более ранний пейзаж находится ныне в Государственном Русском музее в Ленинграде.
- <sup>107</sup> В. Образцов учился в художественной школе в Ташкенте. В 1921 году, переехав в Пишпек, он стал преподавать рисование в ремесленном училище, средней школе и педагогическом техникуме. Его учеником был Г. Айтиев. В основанной Образцовым в 1932 году и недолго существовавшей студии получили первое знакомство с искусством писатель Н. Чекменев, художники Л. Деймант, Н. Ефременко, Г. Деймант.
- <sup>108</sup> Помимо участников предыдущей выставки, здесь экспонировал свои произведения приехавший в то время в Киргизию Бела Уитц, венгерский художник, с 1926 года живший в СССР.
- <sup>109</sup> В 1938 году во Фрунзе состоялась персональная выставка С. Чуйкова. Его творчество было высоко оценено в республике присвоением ему звания заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР.
- <sup>110</sup> Можно напомнить о серии этюдов киргизских детей. С. Чуйков писал ребятшек, различных по возрасту и характеру, загорелых, обветренных, краснощеких. Это «Девочка с книгой», «Мальчик с арбузом», «Девочка с хлопком», «Киргизские дети» и много других. Этюды эти затем вылились в компози-



цию «Счастлирое материнство», впоследствии же все эти наблюдения подвели художника к созданию обобщенного образа молодой Киргизии — «Дочь Советской Киргизии» (1948).

<sup>111</sup> Л. Месарош выезжал и в город Кызыл-Кия для организации там студии начинающих художников.

<sup>112</sup> Н. Крутильников — ученик П. Бенькова и Н. Фешина по Казанскому художественному училищу.

<sup>113</sup> Ныне Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко.

<sup>114</sup> Ныне Государственный музей искусства народов Востока.

<sup>115</sup> А. Риттих окончил Мюнхенскую Академию искусств, в его манере рисовать и писать чувствовались хорошая академическая подготовка и знание истории живописи.

<sup>116</sup> За эту работу А. Ненашев получил Золотую медаль на Международной выставке в Париже (1937).

<sup>117</sup> В начале июня 1920 года в город Верный (ныне Алма-Ата) пришел приказ командующего Туркестанским фронтом о выступлении ряда красных частей в Фергану для борьбы с басмачами. Белогвардейские приспешники агитировали красноармейцев за уход с оружием по домам, провоцировали национальную вражду и приказ главнокомандующего использовали для антисоветского мятежа, всячески маскируя контрреволюционный характер этого выступления.

<sup>118</sup> В 1929 году узаконен переход на латинский алфавит.

<sup>119</sup> О. Корбе и Е. Махова. Декоративное искусство колхозниц Казахстана. Институт этнографии АН СССР. Краткие сообщения. Вып. XI. М., 1950.

<sup>120</sup> Коллекции Тираспольского художественного музея погибли во время Великой Отечественной войны.

<sup>121</sup> О творчестве А. Апсита (Апситиса) см. также в разделе «Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика».

<sup>122</sup> А. Кроненберг в годы гражданской войны боролся в рядах латышских Красных стрелков.

<sup>123</sup> В 1934 году группа была ликвидирована, но ее члены остались верны своим прежним принципам.

<sup>124</sup> «Искусство усадьбы» — журнал.

<sup>125</sup> Вторично театр был реконструирован архитектором В. Жямкальнисом-Ландсбергисом в 1931 году.

<sup>126</sup> Педагоги в основном были воспитанниками Художественного училища А. Штиглица в Петербурге и придерживались в своей педагогической деятельности его традиций.

<sup>127</sup> Я. Коорт в 20-е годы часто выступал в печати с критикой теневых сторон буржуазной художественной жизни. В результате возникшего конфликта, дальнейшее пребывание в Эстонии стало для него невозможным. Он принял приглашение Советского правительства и уехал в 1934 году в Советский Союз, где стал работать в качестве художественного руководителя керамического завода в Гжели. Кипучую деятельность художника прервала преждевременная смерть.



# ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (1917—1941)

(summary)

As a result of the Great October Socialist Revolution led by the Communist Party, the peoples of former tsarist Russia threw off the yoke of feudal and capitalist oppression, embarked on the road of radical social reforms. The Declaration of the Rights of the Peoples of Russia ensured full equality and free development of all nationalities in the country. The Union of Soviet Socialist Republics was formed in 1922. The Party's Leninist national policy played a big role in the advance of Soviet society.

This volume covering the period between October 1917 and June 1941 shows how new regular features of life born by the socialist revolution were reflected in the arts and crafts of the peoples of the USSR.

In the period under review the general principles and trends of the development of the Soviet arts were shaped and consolidated with every passing year.

The first steps of Soviet power in the field of culture were aimed at making all the treasures of art the property of the working people and setting before the artists the great tasks of directly meeting the requirements of the masses. Measures were taken to protect the monuments of art, the old museums were expanded and the new ones set up. Notwithstanding the hardships of the Civil War and economic dislocation, conditions for creative activities of artists were ensured.

The chapters of the volume show the reader how originally the arts of each republic developed. This peculiarity was primarily due to distinct features of the century-old historical development of this or that people and national specificity of its culture. In Soviet times in a number of republics the new, socialist art developed on a firm basis of the people's realistic traditions. Such, for instance, was the case in Russia, the Ukraine, Byelorussia, Armenia and Georgia. But in some areas, for example, in the republics of Central Asia, Kazakhstan, some territories and regions of the Russian Federation, realistic easel painting appeared under conditions of the prevalence of decorative art forms. Traditional folk arts tackled new themes and assumed new forms.

During the period under consideration the art of the peoples of the Baltic republics and Moldavia, as well as Western Ukraine and Byelorussia, developed in other circumstances. After the October revolution these peoples raised the banner of the Soviets and carried through a number of major revolutionary reforms, including reforms in the field of art. However, between 1918 and 1920 a bourgeois system temporarily gained the upper hand in Latvia, Lithuania and Estonia, while a considerable part of Moldavia was occupied by landlord Romania. Analyzing the complicated and controversial path of their art in this hard period, the authors try to show the incessant struggle between progressive and reactionary trends in art. In 1939 and 1940, Western Ukraine and Western Byelorussia reunited with Soviet Ukraine and Soviet Byelorussia, Bessarabia with Soviet Moldavia, while the peoples of Latvia, Lithuania, Estonia joined the multinational family of Soviet republics, and their art became associated with Soviet art.

Kinship with the people, partisanship and devotion to the ideals of communism are basic features of Soviet art. Since the first days of the revolution the Communist Party and the Soviet Government have devoted much attention to the educational role of the arts. V. I. Lenin emphasized that "art should be used as a means of agitation." He put forward the famous plan of monumental propaganda, envisaging the setting up of memorial plaques and monuments to revolutionary fighters and advanced cultural figures.

In its artistic policy Soviet government had to overcome serious difficulties due to the ideological disorder of the artistic intelligentsia. Some artists were openly hostile to the revolution, others were at a loss since they did not understand the situation, still others accepted the revolution, but tried to impose on the people art forms alien to realism, dissociated from life and concrete historical content.

The Party and Lenin personally came out, resolutely and uncompromisingly, against indifference to politics, against formalism in art, as well as groundless nihilistic rejection of cultural heritage.

In the struggle for the new content of art which raged in all the fraternal republics the method of socialist realism was gradually shaped and consolidated, and new generations of artists were brought up. This process is subdivided into several periods corresponding to landmarks in the USSR's history.

During the Civil War and foreign intervention the mass propaganda art forms prevailed almost everywhere. Revolutionary posters, newspapers and magazines with revolutionary satirical graphic were issued in Petrograd, Moscow, the Urals, Siberia, the Ukraine, Byelorussia, Transcaucasia and Central Asia. Here immense contribution was made by the founders of Soviet poster and satirical graphic D. Moor, V. Deni, B. Yefimov, M. Cheremnykh, V. Mayakovsky and the Azerbaijan artist A. Azimzade. Various forms of monumental propaganda intensely developed. The geographical range of the realization of Lenin's plan of monumental propaganda was very wide already in the first post-revolutionary years. Not only the eminent masters of Moscow and Petrograd, including S. Konenkov, N. Andreyev, A. Matveyev, B. Kustodiyev, K. Petrov-Vodkin and others, but also many sculptors and painters of the Ukraine, Armenia and Georgia took part in the implementation of this plan. For instance, several monuments to Karl Marx, Taras Shevchenko, Karl Liebknecht and other distinguished representatives of the world revolutionary thought were put up in Kiev, Kharkov and Odessa. The statues of Karl Marx and Friedrich Engels were erected in Yerevan. The monumental images of K. Marx and Kamo (Ter-Petrosyan) were accomplished by Tbilisi artists. In many cities masters of the fine arts participated in designing revolutionary festivities, Palaces of Culture and agitation trains.

This tireless activity set examples of creative collaboration of artists of different nationalities. Latvian sculptors T. Zalkalns and K. Zale, along with Russian sculptors, worked on the first revolutionary monuments in Petrograd. In poster studios of the KavROSTA (Caucasian branch of the Russian Telegraph Agency) Russians, Georgians, Ossets, Azerbaijanians and Armenians worked in close collaboration. In the YoogROSTA (southern branch of the Russian Telegraph Agency) and UkROSTA (Ukrainian branch of the Russian Telegraph Agency) Ukrainians and Russians worked shoulder to shoulder.

On the termination of the Civil War and transition to peaceful constructive labour, artists were faced by the task of creative reflection of a new life, the portrayal of new morals and manners, the new man—the builder of socialism. In the accomplishment of this task a big role was played by easel painting, magazine and book graphic, as well as forms of art directly associated with everyday life—from an advertisement poster to small items of plastic art.

In the twenties, some former artistic groupings still existed. But soon new artistic associations came into being and started to play a dominant role. They tried to solve the burning problems of the day. In the first place, one should mention the AKHRR (Association of Artists of Revolutionary Russia), formed in 1922, which continued



the traditions of the Association of "Peredvizhniki". The AKHRR turned to the truthful portrayal of Soviet life and events of the Great October Revolution. New themes were also dealt by the OST (Society of Easel Painters), founded in 1925. Similar groupings appeared in some Union republics, for example, the Ukraine and Armenia.

Waging an unceasing struggle against bourgeois ideology in art, the Party mobilized the artists for solving cardinal political and artistic problems. A resolution of the Central Committee of the Russian Communist Party (Bolsheviks) "On the Party's Policy in the Field of Literature" (1925) called for links between art and life, for realism, pointed to the importance of the "enormous material of our days" and the necessity of artistic form comprehensible to millions.

In the twenties, artists from different republics, national areas and regions began to display their productions at the exhibitions in the Soviet capital. For instance, exhibitions "Life and Customs of the Peoples of the USSR" (1926) and "Art of the Peoples of the USSR" (1927) held in Moscow demonstrated the achievements of not only Russian painters, sculptors and graphic artists, but also artists of the Ukraine, Byelorussia, Georgia, Armenia, Azerbaijan and Central Asia, acquainted the visitors with the professional art of small nationalities of the Caucasus, the North and Siberia.

Sculptors and painters enthusiastically worked on the image of Lenin. This period saw the creation of the Leniniana by N. Andreyev, a monument to Lenin for the ZAGES (Zemo-Avchala Hydroelectric Power Station) by I. Shadr, etc.

In the twenties, the transformation and revival of folk crafts began. Delivering themselves from the links with religious rites, the traditional folk crafts revealed their genuine artistic value. Former Russian icon-painters from Palekh and Mstera efficiently worked on lacquer miniatures. This development of crafts was typical of many peoples—from rug-weaving in Transcaucasia or Turkmenia to bone-carving in the Chukchi Peninsula.

In the late twenties and early thirties, Soviet artists produced such masterpieces as historico-revolutionary canvases by I. Brodsky, A. Deineka, B. Ioganson, A. Gerasimov and F. Krichevsky, battle-scene pictures by M. Grekov and N. Samokish, portraits by S. Malyutin, S. Lebedeva and G. Vereisky, easel drawings and book illustrations by V. Favorsky, etc.

In those years, when the great problems of the country's industrialization and collectivization were solved, the artists rushed to the thick of life, to the giant firstlings of socialist industry and the first collective farms.

As members of numerous teams, they started on trips to various regions of the country to portray new developments and new people. All this strengthened the artists' bonds with the people's life, enhanced the social message of art.

The decision of the Central Committee of the Communist Party (April 23, 1932) "On the Reorganization of Literary and Artistic Associations" was caused by the necessity of further ideological and organizational consolidation of men of art. It liquidated various artistic groupings and set up single Unions of Soviet writers, painters, architects and composers incorporating all artists "supporting the platform of Soviet power and striving to take part in socialist construction."

In 1934, at the All-Union Writers' Congress, a detailed definition of socialist realism as a method of Soviet art was given. This method requires from the artists to depict reality truthfully in its historical concreteness and revolutionary development, to produce works upbringing the people in the socialist spirit.

By the mid-thirties, the life of the peoples of the country fundamentally changed. The socialist system triumphed in all branches of the national economy. For the first time in history there shaped

a society cemented by the unity of the goal and actions, closely rallied around its vanguard—the Communist Party. The radical transformations in social relations immensely enriched the Soviet man's spiritual world, moulded in it specific "creative psychics, ... active, stable and drawing the will to action, the will to building life from the will of the collective" (Gorky).

These deep-going historic processes provided a basis for the best achievements of Soviet art in the late thirties. By that time nearly all republics had artists—graduates of Soviet colleges and schools. This period permits one to consistently trace the development of painting, sculpture and graphic arts of peoples which earlier little distinguished themselves in these types of art or did not know them at all.

Gradually in a number of republics considerable headway was made in art and prominent artists won recognition. This major process is analyzed in detail in the chapters of the volume. The authors devote much attention to the works by eminent masters who represented at that time the most typical tendencies in the art of their peoples. For instance, along with the productions by outstanding Russian artists, the authors deal in detail with the works by Ukrainian (S. Prokhorov, P. Volokidin, V. Kostetsky, A. Shovkunenko, V. Kasiyan), Armenian (M. Saryan, A. Kodzhoyan, S. Agadzhanian, E. Tatevosyan, A. Sarkisyan, S. Arakelyan), Georgian (Y. Nikoladze, M. Toidze, L. Gudishvili, D. Kakabadze, T. Abakeliya, U. Dzhabaridze, S. Kobuladze), Azerbaijan (A. Azimzade, S. Salamzade, R. Mustafayev), Byelorussian (V. Volkov, I. Akhremchik, Ye. Zaitsev) and many other painters. For young national artists the maturity period still lay ahead, but the brightness of new images manifested itself in canvases by S. Chuikov and G. Aitiyev (Kirghizia), U. Tansykbayev and P. Benkov (Uzbekistan), A. Kastejev (Kazakhstan), B. Nurali (Turkmenia), T. Sampilov (Buryatia), D. Dzhemal (Daghestan).

In the thirties, men of art from different republics began to much more actively participate in the artistic life of the country. The first Ten-Day Literature and Art Festivals of the fraternal republics—the Ukraine, Georgia, Uzbekistan, Armenia, Kazakhstan, Byelorussia, Azerbaijan, Tajikistan and Buryatia—were held in Moscow. The best achievements of the fine arts were displayed at the All-Union Exhibition "Socialist Industry" (1938—1939) which initiated the tradition of holding big All-Union Art Exhibitions. Numerous artists, including architects, from all republics took part in designing the All-Union Agricultural Exhibition (1939) and many of them in designing the World Exhibitions in Paris and New York.

The new world outlook of Soviet people and new views on labour, technology, nature and history brought about a radical renewal of the topics and imagery of works by artists of the fraternal republics. The Leniniana was enriched by works of sculpture, painting and graphic art: the monument to Lenin in Ulyanovsk by M. Manizer, the picture "Lenin at Direct-Line" by I. Grabar, etc. The grandeur of the heroic deeds and struggle of the Russian working people is present in historical canvases by B. Ioganson. The artists of the Ukraine, Georgia and Byelorussia strove for the same expressiveness and dynamism in their historico-revolutionary pictures and graphic cycles. M. Nesterov showed in his portraits the beauty of the unique devotion of man to creative endeavours. The sense of dignity and adherence to the great common cause can be seen in the portrayal of Soviet people by G. Ryazhsky, S. Gerasimov, A. Samokhvalov, and I. Lukomsky in the portrayal of workers of the Dnieper Hydroelectric Power Station by the Ukrainian master S. Trokhimenko. Such famous masters as K. Yuon, P. Konchalovsky, I. Mashkov, M. Saryan scored splendid successes in landscape-painting and still-lives. Soviet scene painting emerged and successfully developed. As its prominent exponents one may mention P. Williams, F. Fedorovsky, A. Petritsky and I. Gamrekeli.



A fresh clear and humane attitude towards the world is seen in posters and book illustrations. Here a considerable contribution was made by such masters as the Kukryniksy team, E. Kibrik, D. Shmarinov. Socialist humanism of Soviet art deeply manifests itself in the works of sculpture, for instance, the world-famous statue "Worker and Collective Farm Woman" by V. Mukhina. This statue crowned the building of the USSR Pavilion at the World Exhibition in Paris. Decorative and applied art made substantial progress.

Sections on architecture occupy a special place in the present volume. They are rather short since the authors deal mainly with the aesthetic aspect of architecture. Yet these succinct reviews show new trends in architecture introduced by the October revolution, consider the initial milestones in the development of Soviet architecture and its most significant achievements.

Three main trends can be seen in Soviet architecture of the period under review. The first trend is characterized by turning to national architectural classics while the second by striving to proceed from the latest technological achievements of industrial and urban construction. The third trend represents the attempt to use the living practice of folk architecture and folk architectural décor. No matter which way was taken by the architect, his work acquired internal

integrity, clarity and humaneness, if it was a step in embodying the social function of architecture, its service to the people. Such are the best stations of the Moscow Metro, public and government buildings in Moscow, Leningrad, the Ukraine, Byelorussia, Armenia and Georgia, some pavilions of the All-Union Agricultural Exhibition created by the noted Soviet architects A. Shchusev, the Vesnin brothers, A. Tamanyan, M. Useinov and others.

When the high civic spirit and the humane mission of architecture were understood, the very mastering of the methods of construction technology became genuinely creative, as is evident from the structures and the dam of the Dnieper Hydroelectric Power Station and many other samples of industrial and mass housing construction in the USSR.

The authors of the volume do not pass over in silence the difficulties which to some extent hampered the natural course of the development of Soviet art in the years immediately preceding the invasion of the Soviet Union by nazi Germany. At the same time, they vividly show to the reader the ever-growing creative maturity of artists of the fraternal republics, the high civic spirit of the Soviet art which by the beginning of the Second World War became an ideologically and aesthetically important educational force of young socialist society.



# БИБЛИОГРАФИЯ

## ОБЩИЕ ТРУДЫ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1 и 2. М., 1967.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Полн. собр. соч., т. 12.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
- Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1962.
- КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК; ч. I и II. М., 1953; ч. III. М., 1954.
- О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954.
- О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик. Постановление ЦК КПСС.— «Правда», 22 февраля 1972 г.
- История Коммунистической партии Советского Союза. В 6-ти тт; т. III. М., 1968; т. IV, кн. первая. М., 1970; т. IV, кн. вторая. М., 1971; т. V. М., 1970.
- История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1971.
- История СССР с древнейших времен до наших дней, т. VII. М., 1967; т. VIII. М., 1967; т. IX. М., 1971.
- Калинин М. И. Об искусстве и литературе. Статьи, речи, беседы. М., 1957.
- Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве, т. II. М., 1967.
- Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1955.
- Горький М. О социалистическом реализме. Собр. соч., т. 27. М., 1953.
- Архитектура республик Закавказья. Сборник. М., 1951.
- Архитектура республик Средней Азии. Сборник статей. М., 1951.
- Бабенчиков М. Народное декоративное искусство Закавказья и его мастера. М., 1962.
- Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962.
- «Бригада художников». М., 1931—1932.
- Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918—1921. М., 1960.
- Буш М. А., Замоскин А. И. Путь советской живописи. 1917—1932. М., 1933.
- Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.—Л., 1940.
- Володин П. Путь советской архитектуры. М., 1962.
- Всеобщая история искусств, т. 6, кн. вторая. М., 1966.
- Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. I. 1917—1932. М., 1965; т. II. 1933—1940. М., 1967.
- Градостроительство СССР за 50 лет. М., 1967.
- «Декоративное искусство СССР». М., 1958—1972.
- Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. М., 1962.
- Из истории советской архитектуры. 1917—1925. Документы и материалы. М., 1963.
- Из творческого опыта. Вып. I—IV. М., 1955—1958.
- «Искусство». М., 1933—1941; 1947—1972.
- «Искусство — в массы». М., 1929—1932.
- Искусство народов СССР. Сборник статей и материалов. М.—Л., 1930.
- «Искусство — трудящимся». М., 1924—1926.
- Искусство, рожденное Октябрем. М., 1967.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1965; т. 3. М., 1971.
- История советского искусства. Живопись, скульптура, графика, т. 1. М., 1965.
- Куратова И. Советская скульптура. Краткий очерк. М., 1964.
- Лебедев А. К. Против абстракционизма в искусстве. М., 1963.
- Лебедев П. И. Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны. М.—Л., 1949.
- Луначарский А. В., Воронской А. К., Браудо Е. М. и другие. Октябрь в искусстве и литературе. 1917—1927. М., 1927.
- Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. М., 1951.
- 50 лет советского искусства. Графика. [Альбом]. Автор вступительной статьи Н. И. Шантыко. Авторы-составители Н. И. Шантыко и В. М. Макаревич. М. [1967].

- 50 лет советского изобразительного искусства. Живопись. [Альбом. Составитель С. Червонная]. М. [1967].
- 50 лет советского искусства. Скульптура. [Альбом]. Автор текста и составитель Р. Я. Аболина. М. [1967].
- 50 лет советского искусства. Художники театра. [Альбом]. Авторы-составители А. Н. Шифрина и Е. М. Костина. Автор вступительной статьи Е. М. Костина. М. [1968].
- Савицкий Ю. Этапы развития советской архитектуры.— В сб. «Советская архитектура», № 9. М., 1958.
- Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
- Советская архитектура (1917—1967). [Альбом]. М., 1967.
- Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под редакцией, с введением, статьями и примечаниями И. Маца. М.—Л., 1933.
- Советское изобразительное искусство. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1962.
- Советское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. [Альбом]. М., 1963.
- Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. Сборник статей. М., 1960.
- Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства. Вып. 1—3. М., 1962.
- «Творчество». М., 1934—1941; 1946—1947; 1957—1972.
- Толстой В. П. Советская монументальная живопись. М., 1958.
- Тридцать лет советского изобразительного искусства. М., 1949.
- Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.
- Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1958.
- «Художник». М., 1958—1972.
- Щекотов Н. М. Статьи, выступления, речи, заметки. М., 1963.

## ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., 1971.
- Изобразительное искусство РСФСР, 1917—1957; т. I — «Художники Москвы и Ленинграда». [Альбом. Вступительные статьи Ф. Рогинской, И. Бродского, А. Кагановича]; т. II — «Художники краев, областей и автономных республик». [Альбом. Вступительная статья М. Сокольниковой]. М., 1957.
- История русского искусства, т. XI. М., 1957; т. XII. М., 1961.
- Сибирская советская энциклопедия, т. 1. Иркутск, 1926; т. 2. Иркутск, 1929—1932.

## Живопись и театрально-декорационное искусство

- Баршева И., Сазонова К. Александр Николаевич Самохвалов. Л. [1963].
- Бассехс А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960.
- Бескин О. М. Юрий Пименов. М., 1960.
- Богородский Федор. Воспоминания художника. М., 1959.
- Исаак Израилевич Бродский. Автор текста И. А. Бродский. М., 1956.
- Бродский И. Мой творческий путь. Л., 1965.
- Александр Павлович Бубнов. Автор текста И. Акимов. М., 1956.
- Петр Владимирович Вильямс. [Автор текста Ф. Сыркина]. М., 1953.
- Галушкина А. Сергей Васильевич Герасимов. Л., 1954.
- Гилеровская Н. Театрально-декоративное искусство за 5 лет. Казань, 1924.
- Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. [Вступительная статья Ф. Сыркиной]. Л.—М., 1960.
- Габарь Игорь Эммануилович. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937.
- Гремиславский И., Сыркина Ф. Борис Иванович Волков. М., 1958.
- Дейнека А. Из моей рабочей практики. М., 1961.



Дурыйлин С. Н. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949.  
 Живова О. А. Абрам Ефимович Архипов. М., 1959.  
 Жидков Г. Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля. М., 1953.  
 Зингер Л. С. Портрет в русской советской живописи. Л., 1966.  
 Камерный театр и его художники. 1914—1934. М., 1934.  
 Кауфман Р. Борис Николаевич Яковлев. М.—Л., 1950.  
 Кауфман Р. С. Советская тематическая картина. 1917—1941. М., 1951.  
 Климова М. Николай Петрович Крымов. М., 1958.  
 Ключева Т. Петр Владимирович Вильямс. 1902—1947. М., 1956.  
 Коган Д. Константин Коровин. М., 1964.  
 Кручина-Богданов В. Михаил Павлович Бобышов. М., 1957.  
 Кончаловский. Художественное наследие. [Вступительная статья А. Д. Чегодаева]. М., 1964.  
 Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966.  
 Костина Е. Федор Федорович Федоровский. М., 1960.  
 Павел Варфоломеевич Кузнецов. [Альбом. Автор текста М. Алпатов]. М., 1968.  
 Александр Васильевич Куприн. Автор текста Е. Жидкова. М., 1956.  
 Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым... Воспоминания о художнике. [Составитель-редактор Б. А. Капралов]. Л., 1967.  
 Лебедев А. К. Владимир Александрович Серов. М., 1965.  
 Лебедев П. Русская советская живопись. Краткая история. М., 1963.  
 Лентулов Аристарх Васильевич. Избранные произведения. [Вступительная статья К. Кравченко]. М., 1957.  
 Сергей Васильевич Малютин. [Автор текста Д. Сарабянов]. М., 1952.  
 Мальцева Ф. С. Василий Васильевич Крайнев. М., 1958.  
 Марголин С. Художники театра за 15 лет. М., 1933.  
 Мастер советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки, т. 1. Живопись. Составители П. Сысоев и В. Шкварников. М., 1951.  
 Мазца И. Л. А. Дейнека. М., 1959.  
 Илья Машков. Автор текста В. Н. Перельман. М., 1957.  
 Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958.  
 Михайлов Алексей. Павел Коровин. М., 1965.  
 Мурина Е. Георгий Григорьевич Нисский. М., 1952.  
 Нейман М. Л. П. П. Кончаловский. М., 1967.  
 Никифоров Б. М. Советское искусство. Живопись. Краткий очерк. М.—Л., 1948.  
 Подобедова О. И. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964.  
 Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере (1875—1946). М., 1961.  
 Полевой В. Федор Семенович Богородский. М., 1956.  
 Полищук Э. Георгий Константинович Савицкий. 1887—1949. М., 1961.  
 Разумовская С. Василий Васильевич Мешков. М., 1954.  
 Разумовская С. Григорий Михайлович Шегаль. М., 1963.  
 Ромм А. Г. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., 1960.  
 Вадим Федорович Рындин. Автор текста Е. Костина. М., 1955.  
 Рылов А. А. Воспоминания. Л., 1960.  
 Сидоров А. Василий Николаевич Яковлев. М., 1950.  
 Сокольников М. А. М. Герасимов. Жизнь и творчество. М., 1954.  
 Сокольников М. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. М., 1957.  
 Тимошин Г. А. Митрофан Борисович Греков. М., 1961.  
 Третьяков Н. Владимир Владимирович Дмитриев. М., 1953.  
 Третьяков Н. Василий Васильевич Рождественский. М., 1956.  
 Третьяков Н. Константин Федорович Юон. М., 1956.  
 Николай Павлович Ульянов. [Автор текста О. Ройтенберг]. М., 1953.  
 Художник Аристарх Лентулов. М. Лентулова. Воспоминания. М., 1969.  
 Федоров-Давыдов А. А. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959.  
 Чегодаев А. Юрий Иванович Пименов. М., 1964.  
 Шифрин Н. Художник о театре. Л., 1964.  
 Щекотов Н. Г. Ряжский. М.—Л., 1935.  
 Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., 1960.  
 Эткинд Марк. Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Л.—М., 1965.  
 Эткинд Марк. Борис Михайлович Кустодиев. Л.—М., 1960.  
 Юон К. Об искусстве. Т. 1—2. М., 1959.  
 Ястребов И. И. Павел Петрович Соколов-Скаля. М., 1959.

## Графика

Ганкина Э. Алексей Федорович Пахомов. М., 1958.  
 Герценберг В. Борис Александрович Дехтерев. М., 1951.  
 Горький М. Кукрыниксы. Собр. соч., т. 26. М., 1953.  
 Горленко Н. П. Я. Павлинов. Страницы из жизни художника. [М., 1967].  
 Горленко Н. А. Николай Иванович Пискарев. М., 1972.  
 Виктор Николаевич Дени. Автор текста И. Свиридова. М., 1958.  
 Иоффе М. Аминадав Моисеевич Каневский. М., 1954.  
 Иоффе М. Николай Эрнестович Радлов. М., 1964.  
 Иоффе М. Михаил Михайлович Черемных. М.—Л., 1947.  
 Евгений Адольфович Кибрик. Автор текста А. Д. Чегодаев. М., 1955.  
 Корнилов П. Иван Николаевич Павлов. М.—Л., 1950.  
 Купреянов Н. Дневник художника. [Послесловие С. Разумовской]. М.—Л., 1937.  
 Мастера современной русской гравюры и графики. Сборник материалов. М.—Л., 1928.  
 Маяковский В. Грозный смех. (Окна сатиры РОСТА). М.—Л., 1938.  
 Моор Д., Кауфман Р. Советский политический плакат. 1917—1933 гг.—«Искусство», 1933, № 4.  
 Павлов Г., Радищев Л. Смеется Антоновский. Л., 1963.  
 Павлов И. Жизнь русского гравера. М., 1963.  
 Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957.  
 Разумовская С. Алексей Ильич Кравченко. М., 1962.  
 Романов Н. И. В. Фалилеев. М., 1923.  
 Рудаков А. Карикатура. Л., 1926.  
 Константин Иванович Рудаков. Выставка произведений. Каталог. [Вступительная статья З. Фомичевой]. М.—Л., 1951.  
 Русаков Ю. Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.—М., 1966.  
 Семенова Т. Борис Ефимович Ефимов. М., 1953.  
 Сидоров А. Советское искусство. Графика. М.—Л., 1949.  
 Соколова Н. Кукрыниксы. М., 1962.  
 Старонос П. Моя жизнь. М.—Л., 1937.  
 Халаминский Юрий. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.  
 Халаминский Ю. Д. А. Шмаринов. М., 1959.  
 Халаминский Юрий. Д. С. Моор. М., 1961.  
 Холодовская М. З., Андрей Гончаров. М., 1960.  
 Холодовская М. Константин Васильевич Кузнецов. М., 1950.  
 Эвентов И. Маяковский-плакатист. Л.—М., 1940.

## Скульптура

Аболина Р. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1954.  
 Бакушинский А. В. Н. А. Андреев. 1873—1932. М., 1939.  
 Бойков В. Всеволод Всеволодович Лишев. Л., 1960.  
 Бубнова Л. Борис Данилович Королев. М., 1968.  
 Голубкина А. С. Избранные произведения. [Вступительная статья С. Лукьянова]. М., 1957.  
 Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. [М.], 1958.  
 Колпинский Ю. Иван Дмитриевич Шадр. М., 1954.  
 Кравченко К. С. Григорий Иванович Кепинов. М., 1963.  
 Манизер М. Скульптор о своей работе, т. I. Л.—М., 1940; т. II. М., 1952.  
 М. Г. Манизер. Автор-составитель П. М. Сысоев. М., 1969.  
 Матвеева А. Б. Иван Семенович Ефимов. М., 1965.  
 Меркуров С. Записки скульптора. М., 1953.  
 Мурина Е. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1964.  
 Мухина. Литературно-критическое наследие. Художественное наследие. Т. I—III. М., 1960.  
 Нейман М. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954.  
 Терновец Б. XV лет советской скульптуры.—«Искусство», 1933, № 3 и 5.  
 Терновец Б. Сарра Лебедева. М.—Л., 1940.  
 Шервуд Л. Путь скульптора. Л.—М., 1937.

## Декоративно-прикладное искусство

Бакушинский А. Искусство Палеха. М.—Л., 1934.  
 Батанова Е., Воронов Н. Советское художественное стекло. М., 1964.



- Василенко В. и Артамонов М. Федоскино. К 25-летию Федоскинской артели художественных лаков по папье-маше. 1910—1935. М.—Л., 1935.
- Вишневская В. Хохломская роспись по дереву. М., 1951.
- Искусство и промышленность. Сборник. М., 1967.
- Искусство Хохломы. Автор текста В. М. Василенко. М., 1959.
- Крюкова И. Русская народная резьба по кости. М., 1956.
- Крюкова И. Русская скульптура малых форм. М., 1969.
- Масленников Н. и Бакушинский А. Русские художественные лаки. М., 1933.
- Народное декоративное искусство РСФСР. Сборник статей. М., 1957.
- Народное искусство СССР в художественных промыслах, т. I. РСФСР. М.—Л., 1940.
- Некрасова М. Искусство Палеха. М., 1966.
- Работнова И. Русское народное кружево. М., 1956.
- Работнова И., Яковлева В. Русская народная вышивка. М., 1957.
- Разина Т., Суслов И., Хохлова Е., Гореликов Н. Русский художественный металл. М., 1958.
- Рейнсон-Правдин А. Русская народная скульптура по дереву. М., 1958.
- Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX—XX вв. Сборник. М., 1969.
- Русский художественный фарфор. Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе. Под редакцией Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. Л., 1924.
- Темерин С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. [М.], 1960.
- Художественные промыслы РСФСР. Сборник статей. М., 1950.
- Эмме Б. Русский художественный фарфор. М.—Л., 1950.
- Яловенко Г. Федоскино. М., 1959.
- Яковлева Е. Русские ковры. М., 1959.

### Архитектура

- Аркин Д. Архитектура Москвы. История Москвы, т. VI, кн. 2. М., 1959.
- Асс В. Е., Зиновьев П. П., Лебедев В. И. и др. Архитектор Руднев. Серия «Мастера советской архитектуры». М., 1963.
- Буров А. Об архитектуре. М., 1960.
- Из истории советской архитектуры 1917—1925 гг. Документы и материалы. [Составитель, автор статей и примечаний В. Хазанова]. М., 1963.
- Ильин М. Веснины. М., 1960.
- Кауфман С. Владимир Алексеевич Щуко. М., 1946.
- Мастера советской архитектуры об архитектуре. [Сборник статей В. Веснина, Г. Гольца, И. Жолтовского, И. Фомина, А. Щусева. Под редакцией М. Цапейко]. Киев, 1953.
- Минкус М., Пекарева Н. И. А. Фомин. М., 1953.
- Ощепков Г. И. В. Жолтовский. Проекты и постройки. М., 1955.
- Шасс Ю. Архитектура жилого дома. М., 1957.

### ИСКУССТВО НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИКАМЬЯ

#### Татарская АССР

- Дульский П. Искусство в Татарской Республике за годы революции. Казань, 1929.
- Дульский П. Оформление татарской книги за революционный период. Казань, 1930.
- Изобразительное искусство Советского Татарстана. [Альбом. Вступительная статья Н. В. Черкасовой]. Казань, 1957.
- Казанский плакат. [Автор текста П. Корнилов]. Казань, 1929.
- Корнилов П. Е. Материалы к словарю казанских гравиров. Н. С. Шикалов. [Казань, б/даты].
- Корнилов П. Е. Собрание художественных произведений казанских мастеров. Казань, 1927.
- Музей изобразительных искусств ТАССР. Путеводитель. Казань, 1970.
- Никифоров Б. М. Павел Петрович Беньков. М., 1967.
- Сперанский П. Т. Татарский народный орнамент, вып. I, 1948; вып. II, 1953.

- XXX лет творческой и педагогической деятельности заслуженного деятеля искусств Татарской АССР Василия Кирилловича Тимофеева (1915—1945). [Автор текста Н. Смирнов]. Казань, 1945.
- Николай Иванович Фешин. Каталог выставки. Казань, 1963; Москва, 1964.
- Николай Иванович Фешин. Очерк Петра Дульского. Казань, 1921.
- Художники Татарии. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Л. Я. Елькович]. Л., 1965.

#### Мордовская АССР

- Воронин И. Д. Достопримечательности Мордовии. Саранск, 1967.
- Костина Е. М. Изобразительное искусство Советской Мордовии. Саранск, 1958.
- Костина Е. М. Федот Васильевич Сычков. Саранск, 1954.
- Мордовская республиканская картинная галерея имени Ф. В. Сычкова. [Путеводитель. Автор-составитель Г. Горина]. М., 1970.
- Полевой Б. С. Эрзя. Саранск, 1961.
- Попова Э. Н. Федот Васильевич Сычков (очерк жизни и творчества). Саранск, 1970.
- Сокольников М. Певец народной жизни. Очерк о жизни и творчестве художника Ф. В. Сычкова (1870—1958). Саранск, 1962.
- Сутеев Г. Скульптор Эрзя. Саранск, 1968.
- Трофимов В. И. Эрзя в Баку. Саранск. 1970.

#### Чувашская АССР

- Григорьев Алексей. Сто тысяч красок. Популярный очерк современного чувашского изобразительного искусства. Чебоксары, 1967.
- Люблин И. Олимпиада искусств в Чувашии. Чебоксары, 1934.
- Никитин Г. А., Крюкова Т. А. Чувашское народное изобразительное искусство. [На русском и чувашском языках]. Чебоксары, 1960.
- Ургалкина Н. А. Художники Чувашии. Биобиблиографический справочник. Чебоксары, 1969.
- Ургалкина Н. А. Чувашское изобразительное искусство 1920—1935 годов. Чебоксары, 1969.
- Художники Чувашской АССР. [Альбом. Автор текста А. Г. Григорьев]. Л., 1965.
- Чувашская государственная художественная галерея. Путеводитель. Л., 1960.
- Червонная С. Хӑюллӑ утӑмсем — «Ялав», 1970, № 2.

#### Марийская АССР

- Александр Владимирович Григорьев. [Автор текста Б. Товаров-Кошкин]. Йошкар-Ола, 1962.
- Художники Марийской АССР. [Альбом]. Автор статьи и составитель биографических справок Б. Товаров-Кошкин. Л., 1963.

#### Удмуртская АССР

- Поляк А. И. Художники Удмуртии. Ижевск, 1970.

#### Башкирская АССР

- Авижанская С. А., Бикбулатов Н. В., Кузеев Р. Г. Декоративно-прикладное искусство башкир. Уфа, 1964.
- Волосович С. Б. Художники Советской Башкирии. — «Искусство», 1955, № 4.
- Денина Э. А. Тюлькин. Уфа, 1969.



Народное искусство башкир. [Альбом]. Л., 1968.  
Художники Башкирии. [Альбом. Составители Т. Нечаева, Р. Нурмухаметов, Н. Русских]. Л., 1961.

# Калмыцкая АССР

Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград, 1970.

## ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

### Чечено-Ингушская АССР

Веймарн Б. Искусство Северо-Кавказского края.— «Искусство», 1936, № 4.

### Кабардино-Балкарская АССР

Горчаков В. Николай Никифорович Гусаченко. Жизнь, творчество. Нальчик, 1965.  
Художники Кабардино-Балкарии. [Альбом]. Автор статьи и составитель биографического справочника В. А. Горчаков. Л., 1964.  
Шлыков В. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1963.

### Северо-Осетинская АССР

Езерская Н. Художники Северной Осетии. М., 1959.  
Санакоев Б. Художники Юго-Осетии. Сталинири, 1957.  
Хаким Мусса. Махарбек Туганов — народный художник Осетии. Орджоникидзе, 1962.  
Художники Северной Осетии. [Альбом. Вступительная статья Н. Езерской]. М., 1963.

### Дагестанская АССР

Веймарн Б. Художник Муэддин-Араби Джемал. «Дагестанский альманах». Пятигорск, 1937.  
Искусство Дагестана. Сборник статей. Махачкала, 1965.  
Кильчевская Э. и Иванов А. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.  
Художники Дагестана. [Альбом. Вступительная статья А. Рощина]. Л., 1960.

## ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ РСФСР и СИБИРИ

Вылко Тыко. [Избранное]. Свердловск, 1965.  
Гальперин В. Валентин Викторович Поляков. Л., 1964.  
Гор Г. Ненецкий художник К. Панков. Л., 1968.  
Дармодехин Вл. Тыко Вылко. Архангельск, 1946.  
Иванов С. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — нач. XX в. Труды Института этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия, т. XXII. М.—Л., 1954.  
Иванов С. В. Скульптура народов Севера и Сибири XIX — первой половины XX в. Л., 1970.  
Искусство народностей Сибири. Л., 1930.  
Лавров И. П. Уэленская костерезная мастерская.— В кн.: «Краеведческие записки», вып. I. Магадан, 1957.  
Муратов П. Автор девяти писем. [О Чевалкове].— «Художник», 1963, № 9.  
Снитко Л. Синтез двух культур. [Искусство Горно-алтайской автономной области].— «Художник», 1972, № 3.  
Стрельцов С. Григорий Иванович Гуркин (1870—1937). Л., 1966.  
Субботина И. П. Художник Субботин-Пермяк. Пермь, 1959.  
Эдоков В. И. Г. И. Гуркин. Очерк о жизни и творчестве. Барнаул, 1967.  
Эфендиев Г. О художественной культуре Ойротии.— «Искусство», 1936, № 4.

# Карельская АССР

Агапов В. В. Н. Попов. Петрозаводск, 1951.  
Изобразительное искусство Карелии. [Альбом]. Вступительная статья В. Макаревич. Петрозаводск, 1957.  
Плотников В. Изобразительное искусство Советской Карелии. Л., 1961.

# Якутская АССР

Беляев В. Искусство Якутской АССР.— «Советский Север», 1933, № 1.  
Габышев Л. М. Якутский республиканский музей изобразительных искусств. Якутск, 1964.  
Попов П. Художник Иван Васильевич Попов.— «Якутские зарницы», 1927, № 1.  
Потапов И. А. Изобразительное искусство Советской Якутии. Л., 1960.  
Потапов С. Якутская картинная галерея. М., 1932.

# Бурятская АССР

Беляев В. Изобразительное искусство Бурят-Монголии.— «Искусство», 1929, № 3—4.  
Веймарн Б., Гончаров А. Искусство Бурят-Монголии.— «Искусство», 1941, № 1.  
Копылов И. На перевале.— «Сибирские огни», 1927, № 1.  
Обурятском изобразительном искусстве. Статьи и материалы. Улан-Удэ, 1963.  
Панкратова Е. А. Цыренжап Сампилов. Л.— М., 1962.  
Сактеева И. Живопись Советской Бурятии. Улан-Удэ, 1965.  
Сактеева И. Роман Сидорович Мэрдыеев. Л., 1969.

## ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. М., 1945.  
Василенко В. Украинское народное искусство.— «Искусство», 1936, № 5.  
Владич Л. Алексей Алексеевич Шовкуненко — народный художник СССР. Киев, 1960.  
Владич Л. Иван Сидорович Ижакевич. М., 1956.  
Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. М., 1971.  
Гравюры Василия Касияна. М., 1968.  
Изобразительное искусство Украинской ССР. [Альбом. Вступительная статья Л. Владича и Г. Портнова]. М., 1957.  
Курильцева В. В., Яворская Н. В. Искусство Советской Украины. Очерки. Живопись, скульптура, графика. М., 1957.  
Ткаченко В. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860—1944. М., 1964.  
Холодовская М. Михаил Гордеевич Дерегус. М., 1954.  
Цельтнер Владимир. Валентин Литвиненко. [М., 1971].  
Членова Лариса. Федор Кричевский. М., 1969.  
Шпаков А. П. Василий Ильич Касиян. Киев, 1960.

Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ, 1967.  
Афанасьев В. А. Український радянський живопис. Київ, 1962.  
Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. Київ, 1962.  
Білецький П. Георгій Іванович Нарбут (1886—1920). Нарис про життя і творчість. Київ, 1959.  
Бутник-Сіверський Б. Григорій Петрович Світлицький. Нарис про життя і творчість. Київ, 1958.  
Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво (1917—1941). Київ, 1966.  
Вериківська І. Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театрального декоративного мистецтва. Київ, 1971.  
Виноградова З. Українське радянське мистецтво 1918—1920 років. Київ, 1964.  
Врона І. К. Д. Трохименко. Нарис про життя та творчість. Київ, 1957.



- Врона І. Михайло Гордійович Деревус. Нарис про життя та творчість. Київ, 1958.
- В'юнник А. Стефанія Гебус-Баранецька. Київ, 1968.
- Говдя П. Українське радянське образотворче мистецтво. Нарис. Київ, 1958.
- Грицай М., Ігнатов О., Головка Г., Коломієць М., Кравченко В. Архітектура України. 1917—1967. Київ, 1967.
- Грицай М., Ігнатов О., Ігнаткін І., Лебедев Г. Нариси історії архітектури Української РСР (радянський період). Київ, 1962.
- Давидова Э. Володимир Хрисиянович Заузе. Київ, 1966.
- Дмитриенко А. Український радянський історичний живопис. Київ, 1966.
- До перебудови образотворчого фронту. Стенограма доповіді виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УРСР, 27.XI—2.XII 1933 р. [Київ], 1934.
- Драк А. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962.
- Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво. Короткий нарис. Київ, 1961.
- Дюженко Ю. Микола Бурачек. Київ, 1967.
- За ленинським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки Радянської влади. 1918—1922. Документи. Матеріали. Опогади. Упорядник Л. В. Владич. Київ, 1969.
- Затеняцький Я. П. Український радянський живопис. Київ, 1958.
- Ігнатов О. Архітектор О. Л. Красносельський. Київ, 1966.
- Історія українського мистецтва, т. 5. Радянське мистецтво 1917—1941 рр. Київ, 1967.
- Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ, 1957.
- Кравич Д. Іван Васильович Севера. Київ, 1958.
- Лебедев Г., Ігнатов О., Чепурін Л., Мойсеєнко В., Грицай М. Архітектура радянської України за 40 років. Київ, 1957.
- Валентин Литвиненко. [Альбом. Вступна стаття Г. Портнова]. Київ, 1959.
- Лобановський Б. Дмитро Миколайович Шавикін. Київ, 1962.
- «Малярство і скульптура», Київ, 1935—1938.
- Мусієнко П. Федір Григорович Кричевський. Київ, 1966.
- Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
- Німенко А. В. Кавлерідзе — скульптор. Київ, 1967.
- Німенко А. Михайло Григорович Лисенко. Київ, 1958.
- «Образотворче мистецтво». Київ, 1939—1941.
- Образотворче мистецтво Радянської України. 1917—1966. Бібліографія друкованих праць. Харків, 1968.
- Островський Г. Юзефа Богуславівна Кратохвиля — Відимська. Київ, 1967.
- Анатоль Петрицький. [Альбом. Упорядник і автор тексту І. Врона]. Київ, 1967.
- Іларіон Миколайович Плещинський. [Альбом. Вступна стаття Л. Сак]. Київ, 1964.
- Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20-х—30-х років. Київ, 1960.
- Променицький К. К. Петро Петрович Верна. Київ, 1958.
- Скрипник М. О. На герць. Мистецькі фронти на Україні за постановою ЦК. Харків, 1932.
- Турченко Ю. Я. Український естамп. Київ, 1964.
- Українська радянська графіка. [Альбом. Вступна стаття М. Врони]. Київ, 1958.
- Українська радянська скульптура. [Альбом. Вступна стаття А. Німенка]. Київ, 1957.
- Українське мистецтвознавство. Республіканський міжвідомчий збірник. Вип. I, II, III, IV, V. Київ, 1967—1971.
- Український радянський живопис. [Альбом. Вступна стаття А. Шпакова та Б. Лобановського]. Київ, 1957.
- Український радянський плакат. [Альбом. Вступна стаття Б. Бутник-Сіверського]. Київ, 1957.
- Шпаків А. Микола Петрович Глущенко. Київ, 1962.

#### ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Азгур Заир. То, что помнится. М., 1969.
- Аладова Е. В. Иван Осипович Ахремчик. М., 1960.
- Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Минск, 1958.

- Белорусское изобразительное искусство. [Альбом. Авторы-составители Е. В. Аладова, А. В. Василевская, Н. Н. Туровников. Автор вступительной статьи А. И. Замошкин]. М., 1950.
- Валентин Викторович Волков. Автор текста И. Б. Элентух. М., 1956.
- Герасимович П. Евгений Алексеевич Зайцев. М., 1958.
- Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
- Елатомцева Ирина. Монументальная летопись эпохи. Минск, 1969.
- Изобразительное искусство Белорусской ССР. Каталог выставки. [Вступительные статьи Е. Аладовой и С. Палееса, К. Юона, С. Палееса]. М.—Л., 1940.
- Изобразительное искусство Белорусской ССР. [Альбом. Вступительная статья П. Герасимовича и П. Никифорова]. М., 1957.
- Изобразительное искусство БССР. [Альбом. Автор текста А. Кастилянский]. М.—Л., 1932.
- Иоффе И., Голербах Э. С. Юдовин. Гравюры на дереве. Л., 1928.
- Искусство Советской Белоруссии. Сборник. М.—Л., 1940.
- Никифоров П. Алексей Константинович Глебов. М., 1960.
- Орлова М. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.
- Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.
- Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.—Л., 1940.
- Рогинская Ф. С. Заир Исаакович Азгур. М., 1961.
- Аладова Е. Павел Никифарович Гаўрыленка. Мінск, 1963.
- Аркадзь Антонович Астаповіч (1896—1941). Каталог выстаўкі. Мінск, 1960.
- Астрэйка А. Беларускі ткацкі арнамент перабіранай і накладной тэхнікі. Альбом. Менск, 1929.
- Беларускае народнае мастацтва [т.] 1. Ткацтва. Каўрадзелле. Вышыванне. Вязанне. Набойка. [Альбом]. Пад рэдакцыяй Н. М. Нікольскага. Мінск, 1951.
- Вобраз Леніна у беларускім мастацтве. Мінск, 1970.
- Ганчароў М. І. Канстанцін Міхайлавіч Касмачоў. Мінск, 1970.
- Герасімовіч П. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мінск, 1961.
- Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. Мінск, 1960.
- Масленікаў П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. Мінск, 1962.
- Мастацтва Савецкай Беларусі. [Автор текста И. Паншина. На белорусском и русском языках]. Мінск, 1968.
- Народнае мастацкае ткацтва Случчыны. Альбом складзен Н. І. Камсюк. Мінск, 1959.
- Сучаснае беларускае мастацтва. Беларускі Дзяржаўны музэй. Праваднік па аддзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства. Менск, 1929.
- Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі. [Альбом]. Складальнік і аўтар тэксту Г. І. Барышаў. [Мінск], 1958.
- Шматаў В. Ф. Міхась Філіповіч. Мінск, 1971.

#### ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Абдуллаева Н. К истории развития коврового искусства в Советском Азербайджане.— «Известия АН Азербайджанской ССР», 1961, № 8.
- Абдуллаева Н. Сюжетные ковры Азербайджана.— «Искусство Азербайджана», вып. IX. Баку, 1963.
- Абдуллаева Н. А. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
- Бретаницкий Л., Саламзаде А. К истории архитектуры Советского Азербайджана.— В сб.: «Архитектура Азербайджана». Баку, 1952.
- Габиев Н. Михаил Абдуллаев. М., 1956.
- Габиев Н., Наджафов М. Искусство Советского Азербайджана. М., 1960.
- Габиев Н. Роль русского советского искусства в развитии азербайджанской советской живописи.— «Искусство Азербайджана», вып. IX. Баку, 1963.
- Гаджиев П. Азербайджанская советская графика (1920—1940). Баку, 1962.
- Дадашев С., Усейнов М. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1950.
- Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Таланова и Р. Эфендиева]. М., 1957.



- Искусство Советского Азербайджана. Живопись, графика, скульптура. М., 1970.  
 К а з и е в А. Прикладное искусство.— «Искусство Азербайджана», вып. IV. Баку, 1954.  
 К а с и м з а д е Э. А., Я р а л о в Ю. С. Мастера советской архитектуры. Дадашев. Усейнов. М., 1951.  
 М и к л а ш е в с к а я Н. Рустам Мустафаев. Баку, 1959.  
 М и к л а ш е в с к а я Н. Сергей Ефименко. Баку, 1964.  
 М и к л а ш е в с к а я Н. М. Театральные художники.— «Искусство Азербайджана», вып. IV. Баку, 1954.  
 Н а д ж а ф о в М. Азим Азимзаде. Баку, 1965.  
 Н а д ж а ф о в М. Бехруз Кенгерли.— «Искусство», 1961, № 11.  
 Н а д ж а ф о в М. Иззет Сеидова. М., 1965.  
 Н а д ж а ф о в М. Таги Тагиев. М., 1959.  
 Н а д ж а ф о в М. Фуад Гасан-оглы Абдурахманов. М., 1955.  
 Н о в р у з о в а Дж. Монументальная скульптура Советского Азербайджана. Баку, 1960.  
 Р о г и н с к а я Ф. С. Петр Владимирович Сабсай. М., 1958.  
 С а ф а р а л и е в а Д. Театрально-декорационное искусство первых лет Советской власти.— «Известия АН Азербайджанской ССР», 1961, № 4.  
 Т а р л а н о в М. Лятиф Керимов. М., 1955.

- К э р и м о в К. Бәһруз Кәнкәрли. [Баку], 1962.  
 К э р и м о в а Р. Азәрбајҹан совет портрет бојакарлығы. Баку, 1964.

#### ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Степан Меликсетович Агаджанян. Автор текста Е. А. Мартикян. М., 1958.  
 А й в а з я н М. Габриэл Микаэлович Гюрджян. М., 1957.  
 А р у т ю н я н В., О г а н е с я н К. Архитектура Советской Армении. Ереван, 1955.  
 Б а х ш и н я н З. Т. Архитектура Советской Армении. М., 1951.  
 Д р а м п я н Р. Бажбеук-Меликян. [М., 1970].  
 Д р а м п я н Р. Акоп Карапетович Коджоян. М., 1960.  
 Д р а м п я н Р. Сарьян. М., 1964.  
 Д р а м п я н Р. Г. Егише Татевосян. М., 1957.  
 И з м а й л о в а Т., А й в а з я н М. Искусство Армении. М., 1962.  
 Изобразительное искусство Армянской ССР. [Альбом. Вступительные статьи Е. Мартикяна и Р. Парсамяна]. М., 1957.  
 К а р е т н и к о в а И. Сурен Степанян. М., 1965.  
 М а т е в о с я н В. Седрак Аракелян. Ереван, 1963.  
 М и х а й л о в А. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., 1958.  
 Очерки по истории искусств Армении. Сборник статей. М.—Л., 1939.  
 С а р ь я н М. С. Из моей жизни. М., 1970.  
 С т е п а н я н Н. Искусство Армянской ССР. М., 1967.  
 С т е п а н я н Н. У истоков формирования советской армянской живописи.— «Известия Академии наук Армянской ССР», 1960, № 4.  
 Александр Таманян. Статьи, документы, современники о нем. Ереван, 1960.  
 Т и х а н о в а В. Ара Сарксян. М., 1962.  
 Х а л а т я н Л е в о н. Сарьян и театр. Ереван, 1960.  
 Я р а л о в Ю. С. Таманян. М., 1950.

#### ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Тамара Григорьевна Абакелия. Автор текста Г. Д. Джапаридзе. М., 1957.  
 А л и б е г а ш в и л и Г. Давид Какабадзе. Тбилиси, 1958.  
 А л и б е г а ш в и л и Г. Творчество У. М. Джапаридзе.— В кн.: «Arg Georgica» [т.], 5. Тбилиси, 1959.  
 А р м а н д Т. Кобуладзе. М., 1962.  
 Архитектура Советской Грузии. [Альбом]. Введение, аннотации и таблицы Нодара Джанберидзе и Симона Кинцурашвили. Москва — Тбилиси, 1958.  
 А х в л е д и а н и Елена. Каталог. Вступительная статья Ш. Амиранашвили. Тбилиси, 1960.  
 В и р с а л а д з е Т. Кето Магалашвили. Тбилиси, 1958.

- В и р с а л а д з е Т. Александр Григорьевич Цимакурдидзе.— В кн.: «Arg Georgica» [т.], 4. Тбилиси, 1955.  
 В и р с а л а д з е Т. Цимакурдидзе. М., 1959.  
 Григорий Иванович Габашили. [Альбом. Автор-составитель Н. Езерская]. М. [1967].  
 Г а б у н и я А. Народное творчество Грузии. Текст обработан и частично дополнен Т. Арманд. Тбилиси, 1958.  
 Г о р д е з и а н и Б е н о. Грузинская графика. Тбилиси, 1963.  
 Г о р д е з и а н и Б е н о. Давид Кутателадзе. Тбилиси, 1959.  
 Г о р д е з и а н и Б е н о. И. А. Шарлемань. Тбилиси, 1958.  
 Л а д о Гудиашвили. Каталог выставки. Вступительная статья В. Беридзе. Тбилиси, 1957.  
 Г у д и а ш в и л и Н. Аполлон Кутателадзе. Тбилиси, 1958.  
 Г у д и а ш в и л и Н. Ираклий Ильич Гамрекели. М., 1958.  
 Д ж а п а р и д з е Г. Корнелий Санадзе. Тбилиси, 1958.  
 Д у д ч а в а М. Гиго Габашили. М., 1958.  
 З л а т к е в и ч Л. М. Ладос Гудиашвили. Тбилиси, 1971.  
 Изобразительное искусство Грузинской ССР. [Альбом. Вступительная статья И. А. Урушадзе и Б. П. Гордизани]. М., 1957.  
 Давид Какабадзе. [Альбом]. Вступительная статья Левана Рчеулишвили [На грузинском, русском, немецком, французском языках. Тбилиси, 1966].  
 К в а с х в а д з е Ш. Николоз Канделаки. М., 1961.  
 Серго Кобуладзе. [Альбом. Вступительная статья Мери Карбелашвили. На грузинском, русском и английском языках. Тбилиси, 1970].  
 Севериан Маисашвили. [Альбом. Вступительная статья Гюльнари Джапаридзе. На грузинском и русском языках]. Тбилиси, 1970.  
 М а й с у р а д з е З. Коте Мерабишвили. Тбилиси, 1958.  
 М и х а й л о в А. Ладос Гудиашвили. М., 1968.  
 Яков Иванович Николадзе. Автор текста Н. А. Езерская. М., 1955.  
 П и р а л и ш в и л и О. Абакелия. М., 1957.  
 П и р а л и ш в и л и О. Мосе Тоидзе. Тбилиси, 1958.  
 Мосе Иванович Тоидзе. Автор текста Ш. К. Квасхвадзе. М., 1955.  
 У р у ш а д з е И. Гиго Габашили. Тбилиси, 1958.  
 У р у ш а д з е И. Уча Джапаридзе. Тбилиси, 1958.  
 У р у ш а д з е И. А. Сергей Соломонович Кобуладзе. М., 1956.  
 У р у ш а д з е И. А. Яков Николадзе. Жизнь и творчество. М., 1968.  
 Ш м е р л и н г Р е н е. Творчество художника Иосифа Габашили.— В кн.: «Arg Georgica» [т.], 5. Тбилиси, 1959.

- ა ლ ა დ ა შ ვ ი ლ ი ნ. მხატვარ ვახტანგ ჯაფარიძის პეიზაჟები. „ქართული ხელოვნება“, 6, სერია B, თბილისი, 1964.  
 ა ლ ი ბ ე გ ა შ ვ ი ლ ი გ. პეტრე ოცხელი. თბილისი, 1964.  
 ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი შ. დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, № 4.  
 ბ ე რ ი ძ ე ვ. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია, პირველი ნაწილი. „ქართული ხელოვნება“, 4, თბილისი, 1955.  
 ლ უ დ უ ჩ ა ვ ა მ. ქართული საბჭოთა ფერწერა. თბილისი, 1959.  
 დ უ დ უ ჩ ა ვ ა მ. გიგო გაბაშვილი. თბილისი, 1953.  
 დ უ დ უ ჩ ა ვ ა მ. იაკობ ნიკოლაძე. თბილისი, 1953.  
 ზ დ ა ნ ე ვ ი ლ ი კ. ლადო გუდიაშვილი. „მნათობი“, 1961, № 8.  
 თ ა ბ ლ ა კ ა შ ვ ი ლ ი ლ. ვალერიან სიღამონ-ერისთავი. თბილისი, 1958.  
 უ რ უ შ ა ძ ე ი. ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება. თბილისი, 1961.  
 უ რ უ შ ა ძ ე ნ. ელენე ახვლედიანი თეატრში. თბილისი, 1968.  
 ფ ი რ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი ო. თამარ აბაკელია. თბილისი, 1956.  
 ქ ი ქ ო ძ ე ვ. შალვა ძნელაძე. თბილისი, 1958.  
 შ ა ნ ი ძ ე ლ. იაკობ ნიკოლაძე. თბილისი, 1962.  
 შ ა ნ ი ძ ე ლ. ნიკოლოზ კანდელაკის პორტრეტები. „ქართული ხელოვნება“, სერია B, თბილისი, 1964.  
 წ ე რ ე თ ე ლ ი ა. ქართული საბჭოთა პორტრეტული ქანდაკება. თბილისი, 1959.  
 ჯ ა ნ ბ ე რ ი ძ ე ნ. ქართული საბჭოთა არქიტექტურა. თბილისი, 1971.

#### ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- А п у х т и н О. К. О живописи Узбекистана, Ташкент, 1956.  
 Б а б а х а н о в А. Достижения архитектуры и строительства Советского Узбекистана.— «Архитектура СССР», 1957, № 6.  
 В е й м а р н Б. В. Урал Тансыкбаев. М., 1958.  
 В е й м а р н Б. В., Ч е р к а с о в а Н. В. Искусство Советского Узбекистана. М., 1960.  
 Д е с я т ч и к о в Б. А. и П о н о м а р е в П. М. Социалистическая реконструкция ремесленно-кустарной промышленности УзССР. Ташкент, 1940.



- Долинская В. Г. Плакат Узбекистана. Ташкент, 1968.  
Захидов П. Ш. Традиции народных зодчих Узбекистана. М., 1964.  
Изобразительное искусство Советского Узбекистана. (Очерки истории живописи, графики и скульптуры). Ташкент, 1957.  
Изобразительное искусство Узбекской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Мюнц и Л. Ремпеля]. М., 1957.  
Коллин Н. Изобразительное искусство Узбекской республики. М.—Л., 1937.  
Круковская С. М. Народный художник Узбекской ССР Искандер Икрамов. Ташкент, 1955.  
Мюнц М. В. Е. Кайдалов — народный художник Узбекской ССР. Ташкент, 1954.  
Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Ташкент, 1954.  
Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. М., 1955.  
Никифоров Б. М. Павел Петрович Бенъков. М., 1967.  
Полупанов С., Яралов Ю. Ташкент. М., 1949.  
Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.  
Умаров А. Портретная живопись Узбекистана. Ташкент, 1968.  
Художники Советского Узбекистана. Редактор-составитель И. Ирась. Ташкент, 1959.  
Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. Л., 1935.  
Круковская С. М. Искандар Икромов Узбекистон ССР халк рассоми ҳаёти ва ижоди. Тошкент, 1967.

#### ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Журавлева Е. В. и Чепелев В. Н. Искусство Советской Туркмении. Очерк развития. М.—Л., 1934.  
Изобразительное искусство Советского Туркменистана. [Альбом репродукций]. Ашхабад, 1962.  
Изобразительное искусство Туркменской ССР. [Альбом. Вступительная статья Л. Ельковича и П. Попова]. М., 1957.  
Пугаченкова Г. А. и Елькович Л. Я. Очерки по истории искусства Туркменистана. Ашхабад, 1956.  
Ходжамухамедов Н. Развитие изобразительного искусства в Советском Туркменистане (1917—1951 гг.). Труды Института истории, археологии и этнографии АН ТССР, т. I. Ашхабад, 1956.

#### ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Выставка изобразительного искусства Таджикской ССР. Каталог. М.—Л., 1941.  
В. Ч. Искусство Средней Азии.— «Искусство», 1935, № 3.  
Изобразительное искусство Таджикской ССР. [Альбом. Вступительная статья Е. Долгоносковой]. М., 1957.  
Искусство таджикского народа. Сборник статей, вып. 2. Сталинабад, 1960.  
Мешкерис В. Плакат Таджикистана. Очерк. Сталинабад, 1960.  
Черкасова Н. Искусство Таджикистана.— «Искусство». 1950, № 4.

#### ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Сабырбек Акылбеков. [Автор текста Д. Орешкин]. Фрунзе, 1958.  
Джусупова О. Александр Илларионович Игнатъев. М., 1961.  
Жидкова Е. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1964.  
Изобразительное искусство Киргизской ССР. [Альбом. Вступительная статья С. Волосович]. М., 1957.  
История киргизского искусства. Краткий очерк. Под редакцией А. А. Салнева. Фрунзе, 1971.  
Каталог выставки изобразительного искусства Киргизской ССР. [Вступительная статья Б. Веймарна]. М.—Л., 1939.

- Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. М., 1969.  
Ромм А. Очерки истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.—Л., 1941.  
Сарабьянов Д. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1958.  
Художники Советской Киргизии. [Альбом. Вступительная статья Н. Черкасовой]. М., 1952.  
Чегодаев А. Семен Афанасьевич Чуйков. М., 1952.  
Черкасова Н. Гапар Айтиевич Айтиев. М., 1961.

#### ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Басенов Т. К. Архитектура Советского Казахстана за 30 лет.— «Известия АН Казахской ССР», № 62, серия архитектуры, вып. I. Алма-Ата, 1948.  
Басенов Т. К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958.  
Вандровская Е. К. А. Кастеев. М., 1955.  
Вандровская Е. Л. Леонтьев. М., 1961.  
Гардин А. Театральные художники.— «Литература и искусство Казахстана». Алма-Ата, 1940, № 10.  
Живопись Казахской ССР. [Вступительная статья Н.-Б. Нурмухаммедова]. М., 1970.  
Изобразительное искусство Казахской ССР. [Альбом. Вступительная статья Е. Б. Вандровской, И. Х. Кучис, И. А. Рыбаковой]. М., 1957.  
Изобразительное искусство Казахстана. Сборник статей. Алма-Ата, 1963.  
Мендикулов М. М. Архитектурная практика города Алма-Аты и проблема национальной архитектуры.— «Известия АН Казахской ССР», № 62, серия архитектуры, вып. I. Алма-Ата, 1948.  
Микильская Е. Абылхан Кастеев — народный художник КазССР. Алма-Ата, 1956.  
Народное декоративно-прикладное искусство казахов. [Альбом. Автор текста Н. А. Оразбаева]. Л., 1970.  
Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. М., 1970.  
Рыбакова И. Изобразительное искусство Казахстана за годы Советской власти. Алма-Ата, 1962.  
Сарыкулова Г. Графика Казахстана. Алма-Ата, 1967.  
Николай Гаврилович Хлудов (Жизнь и творчество). [Автор текста Д. Чеботов]. Алма-Ата, 1956.

#### ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Гоберман Д. Ковры Молдавии. Кишинев, 1960.  
Изобразительное искусство Молдавской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Лившица и А. Мансуровой]. М., 1957.  
Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев, 1967.  
Лившиц М. Я. Искусство Советской Молдавии. Очерки. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1958.  
Чезза Л. Мойсей Ефимович Гамбурд. Кишинев, 1959.

#### ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Бауман К. Теодор Эдуардович Залькалн. М., 1960.  
Берзкалн П. Развитие основных типов малого дома городов Латвийской ССР от XVII до середины XX в. Ученые записки Латвийского государственного университета, т. XIII. Рига, 1957.  
Буторина Е., Иванов М. Лео Свемп. М., 1968.  
Кронман Е. Выставка латвийского искусства в Москве.— «Искусство», 1934, № 5.  
Изобразительное искусство Латвийской ССР. [Альбом. Вступительная статья М. Иванова]. М., 1957.  
Лаци Р. Октябрьская революция и латышское искусство (1917—1918).— «Искусство», 1967, № 11.



Лацис Р. Отто Скулме. М., 1959.  
Огинская Л. Густав Клуцис — художник ленинской темы. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 4.  
Сидорова В. А. Янис Тильберг. М., 1952.  
Червонная С. Земдега. М. — Л., 1964.  
Эглит А. Пионеры латышского советского изобразительного искусства. — «Искусство», 1967, № 7.  
Эглит А. Красные латышские стрелки-художники. — «Творчество», 1969, № 8.

Baга J. Jānis Roberts Tillbergs. Rīgā, 1959. [Резюме на русском и немецком языках].  
Kārlis Baltgailis. [Sastādītājs: Jānis Pujāts]. Rīgā, 1969. [На латышском, русском, английском, французском и немецком языках].  
Baumanis K. Teodors Zaļkalns. Rīgā, 1966.  
Bēms R. Alberts Kronenbergs. Rīgā, 1961.  
Braļu kapi. [Albums]. Sastādītāji: A. Birzenieks un E. Briedis. Rīgā, 1959. [На латышском, русском, английском, французском языках].  
Dombrovskis J. Latvju māksla. Glezniecības, grafikas, tēlniecības un lietišķās mākslas attīstības vēsturisks apskats. Rīgā, 1925.  
Eglītis A. Latviešu revolucionāri demokrātiskā karikatūra. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. IV. Rīgā, 1962.  
Haskins S. Revolucionārais plakāts buržuaziskajā Latvijā. — «Māksla», 1961, N 1(9).  
Ivanovs M. Gustavs Šķilters. Rīgā, 1958.  
Aleksandrs Junkers. [Autors: A. Salenieks]. Rīgā, 1958.  
Valdis Kalnroze. [Albums]. Sastādītājs R. Bēms. Rīgā, 1963. [На латышском, русском, немецком, английском и французском языках].  
Kačalova T. Vilhelms Purvītis. Rīgā, 1971.  
Ernests Kālis. [Autors: A. Lapinš]. Rīgā, 1957.  
Lāce R. Latvijas Mākslas akadēmijas dibināšana un darba sākums. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. IV. Rīgā, 1962.  
Lāce R. Mantojums un laikmets. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. V. Rīgā, 1968.  
Lapinš A. Laikmets un mākslinieks. — «Māksla», 1959, N 2.  
Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmija. Sastādītāji: R. Lāce, T. Kačalova. Rīgā, 1969.  
Jānis Liepiņš. [Albums]. Sakārtotājs R. Bēms. Rīgā, 1964. [На латышском, русском, немецком, английском, французском языках].  
Miesnieks Kārlis. Mana dzīve un darbs mākslā. Rīgā, 1959.  
Rožlapa D. Latviešu teātra dekorāciju glezniecības attīstība Nacionālajā un Dailes teātri pirmspadoņju periodā. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. Rīgā, 1970.  
Oto Skulme. [Albums]. Rīgā, 1962.  
Leo Svemps. [Albums]. Rīgā, 1957. [На латышском и русском языках].  
Straume I. Pirmās latviešu tēlnieces piemiņai. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. Rīgā, 1970.  
Tidomane G. Latviešu mākslinieku darbība Padomju Savienībā pēc Octobra revolūcijas. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. V. Rīgā, 1968.  
Konrāds Ubāns. [Darbu izstādes katalogs]. Rīgā, 1957. [На латышском и русском языках].  
Pēteris Upītis. [Darbu izstādes katalogs]. Rīgā, 1959. [На латышском и русском языках].  
Upītis P. Jānis Eduards Plēpis. — «Latviešu tēlotāja māksla». [Almanahs]. Rīgā, 1960.  
Vipppers B. Latvju māksla. Īss pārskats. Rīgā, 1927.  
Ziedainis V. Aleksandra Briede. Rīgā, 1964. [Резюме на русском языке].

#### ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Будрис С. Пятрас Римша. М., 1961.  
Богданас К. Юозас Микенас. М., 1961.  
Изобразительное искусство Литовской ССР. [Альбом. Вступительная статья В. А. Улоза]. М., 1957.  
Корсакайте И. Ионас Кузминскис. М., 1964.

Микенас И. Людвикас Стролис. М., 1960.  
Ясюлис Л. Витаутас Юркунас. М., 1966.

Adomonis T. Dailės gyvenimo organizavimas Tarybų Lietuvoje 1918—1919 m. — В кн.: «Iš lietuvių kultūros istorijos». [t.] III. Vilnius, 1961. [Резюме на русском языке].  
Adomonis T. Vincas Grybas. Vilnius, 1959.  
Robertas Antinys. Katalogas. Sudarė Budrys St. Vilnius, 1963.  
Budrys St. Juozas Zikaras. 1884—1944. Vilnius, 1960.  
Budrys St. Juozas Mikėnas. Vilnius, 1961. [Резюме на русском языке].  
Budrys St. Bronius Pundzius. Vilnius, 1969.  
Gerbulėnas K. Jonas Prapuolenis. Vilnius, 1970.  
Mstislavas Dobužinskis. Teatro dekoracijų kostiumų eskizų. Paroda. Katalogas. Sudarė G. Aleksienė. [Ižangos autorius V. Kulešova]. Vilnius, 1963.  
Vladas Eidukevičius. 24 reprodukcijos. [Sudarė Pr. Gudynas]. Vilnius, 1968. [На литовском, русском, английском, французском, немецком языках].  
Galaunė P. Dailės ir kultūros baruose. Vilnius, 1970.  
Antanas Gudaitis. Dailės parodos katalogas. Katalogą sudarė P. Juodelis. Vilnius, 1964. [На литовском и русском языках].  
Gudynas P. Vladas Eidukevičius. Vilnius, 1968.  
Gudynas P. Petras Kalpokas. Kaunas, 1962.  
Jasiulis L. Vytautas Jurkūnas. Vilnius, 1969.  
Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.  
Kairiūkštis V. Kajetonas Sklėrius-Šklėris. 1876—1932. Kaunas, 1938.  
Korsakaitė I. Jonas Kuzminskis. Vilnius, 1966.  
Korsakaitė I. Gyvybinga grafikos tradicija. Vilnius, 1970.  
Antanas Kučas. Grafika. [Autorius Pr. Gudynas]. Vilnius, 1960. [На литовском и русском языках].  
Lietuvos dailė 1907—1940. Taryba. Skulptūra. Katalogas. Sudarė — P. Juodelis ir J. Zvicevičiūtė. Vilnius, 1968.  
Lietuvos scenografija. Tekstas Jono Mackonio. Sudarė Gražina Aleksienė. Vilnius, 1968. [На литовском, русском, английском, французском, немецком языках].  
Mikėnaitė A. M. Katiliūtė. Vilnius, 1963.  
Savickas A. Peizažas lietuvių taryboja. Vilnius, 1965.  
Antanas Samuolis. [Albums]. Vilnius, 1967.  
Umbrasas J. Petras Aleksandravičius. Vilnius, 1961. [Резюме на русском и английском языках].  
Vienožinskis J. [Albumas. Ižangos autorius Pr. Gudynas]. Vilnius, 1965.  
Vienožinskis J. Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai. [Sudarė J. Kostkevičiūtė]. Vilnius, 1970.  
Antanas Žmuidzinavičius. [Albumas. Ižangos autorius J. Mackonis]. Vilnius, 1957. [На литовском и русском языках].  
Žmuidzinavičius A. Paletė ir gyvenimas. Vilnius, 1961.

#### ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Андрей Афанасьевич Егоров. Автор текста Б. Энст. М., 1957.  
Бернштейн Б. Эстонская графика. М., 1971.  
Бернштейн Б. Айно Бах. М., 1959.  
Генс Л. Яан Коорт. М., 1961.  
Изобразительное искусство Эстонской ССР. [Альбом. Вступительная статья Б. Бернштейна и Л. Генса]. М., 1957.  
Кума Х. Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера. Л. — М., 1962.  
Мильк В. Пауль Рауд. М., 1957.  
Реалистическое искусство в Эстонии с XIX века до настоящего времени. Каталог. Таллин, 1956.  
Червонная С. Антон Старкопф. М., 1957.

Alekōrs L. Nikolai Kummits. 1897—1944. Tallinn, 1966. [На эстонском и русском языках].  
Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.  
Eesti Kunsti ajalugu. Kahes köites. 2 kd. Nõukogude eesti kunst 1940—1965. Tallinn, 1970.  
Eesti graafika. [Album]. Koostanud H. Läti. Tallinn, 1963.  
Eesti raamatugraafika. [Album]. Koostanud R. Loodus. Tallinn, 1968. [На эстонском, русском, немецком, английском языках].  
Eesti skulptuur. [Album]. Koostanud L. Soonpää. Tallinn, 1967.  
Erm V. Elmar Kits. Tallinn, 1959. [Резюме на русском языке].



Professor Johannes Greenberg. Kataloog. [Eessõnad ja koostanud H. Läti]. Tallinn, 1965.  
 Herman Halliste. [Kataloog. Koostanud H. Paas]. Tallinn, 1959.  
 Hinno v. Paul Raud. 1865—1930. Tallinn, 1966. [На эстонском и русском языках].  
 August Jensen. Kataloog. Tallinn, 1956.  
 Andrus Johani. Raamatugraafikat aastaist 1940—1941. [Koostanud R. Loodus]. Tallinn, 1967.  
 Kalevipoeg kunstis. [Album]. Koostanud ja sassejuhatavad artiklid kirjutanud Irina Solomõkova ja Helmi Üprus. Tallinn, 1962.  
 Richard Kaljo eksliibrised. Näituse kataloog. [Koostanud E. Kukk]. Tallinn, 1964.  
 Kangro—Pool R. Kristjan Raud. 1865—1943. Tallinn, 1961.  
 Kartna A. Paul Burman. 1888—1934. Tallinn, 1971.  
 Arkadio Laigo. Kataloog. [Koostanud E. Ratnik]. Tartu, 1962.  
 Ants Laikmaa. [Kataloog. Koostanud E. Põld. Eessõnad: E. Krusten, H. Läti, E. Roos]. Tallinn, 1966.  
 K. Liimand. Kataloog. Koostaja H. Läti. Tallinn, 1963.  
 Paul Liivak. 1900—1942. Kataloog. Koostaja: T. Nurk. Tartu, 1960.  
 Voldemar Mellik. 1887—1949. Kataloog. Koostaja: M. Kartna. Tallinn, 1958. [На эстонском и русском языках].

Graafik Ella Mätik. 1904—1943. Mälestusnäituse kataloog. Koostaja R. Loodus. Tartu, 1958.  
 Nurk T. Amandus Adamson. 1855—1929. Tallinn, 1959.  
 Roman Nyman. Näituse kataloog. [Eessõna: E. Pihlak]. Tallinn, 1969.  
 Pihlak E. Natalie Mei. Tallinn, 1962. [На эстонском и русском языках].  
 Pihlak E. Nikolai Triik. 1884—1940. Tallinn, 1969. [Резюме на русском языке].  
 Rudolf Sepp. Kataloog. Koostaja: T. Kuusik. Tartu, 1963.  
 Soopää L. Adamson—Eric. 1902—1968. Tallinn, 1969. [Резюме на русском языке].  
 Soopää L. Aleksander Kaasik. Tallinn, 1959.  
 Soopää L. Richard Sagrits. Tallinn, 1956.  
 Tiitus R. Gori. Elust ja tööst. Tallinn, 1960.  
 Professor A. Vabbe. Kataloog. Eessõna: T. Nurk; kataloogi koostaja P. Vabbe. Tartu, 1962. [На эстонском и русском языках].  
 Vaga V. Eesti kunst. Tartu, 1939.  
 Aleksander Vardi. Kataloog. [Koostaja: K. Hammer]. Tallinn, 1969.  
 Johannes Võerahansu. Kataloog. Tartu, 1958.  
 Edvard Wiiralt. Koostanud O. Kangilaski. Tallinn, 1959.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. С. Коненков. Мемориальная доска-рельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Цемент подцвеченный. 1918. ГРМ. Ленинград
2. Н. Андреев и Д. Осипов. Обелиск «Советская Конституция». Бетон. 1918—1919
3. Н. Андреев. Статуя Свободы для обелиска «Советская Конституция». Фрагмент
4. С. Алешин. К. Маркс. Гипс. Начало 1920-х годов
5. Н. Андреев. В. И. Ленин. Бронза. 1920. ГТГ. Москва
6. Л. Шервуд. А. Н. Радищев. Бетон. 1918. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени В. А. Щусева. Москва
7. М. Манизер. Рельеф «Рабочий». Цемент. 1920—1921. Москва
8. И. Шадр. К. Либкнехт. Горельеф. Гипс. 1918. Частное собрание
9. В. Синайский. Ф. Лассаль. Гранит. 1921. ГРМ. Ленинград
10. С. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. Гранит. 1923. Москва
11. Д. Моор. Ты записался добровольцем? Плакат. 1920
12. А. Апсит. 1 Мая. Плакат. 1919
13. В. Дени. На могиле контрреволюции. Плакат. 1920
14. Д. Моор. Помоги. Плакат. 1921
15. В. Маяковский. Украинцев и русских клич один — да не будет пан над рабочим господин! «Окна сатиры РОСТА». 1920
16. Д. Моор. Врангель еще жив. Добей его без пощады. Плакат. 1920
17. В. Дени. Лига наций. Плакат. 1920
18. М. Черемных. На Врангеля Антанта полна злобы. «Окна сатиры РОСТА». 1920
19. С. Герасимов. Хозяин земли. Эскиз панно. К., гуашь, акв. 1918. ГТГ. Москва
20. Е. Лансере. Иллюстрация к повести Л. Толстого «Хаджи Мурат». Б., темпера. 1913—1918. Музей Л. Н. Толстого. Москва
21. Н. Андреев. В. И. Ленин. Сангина, пастель, ит. кар. 1920—1924. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
22. В. Фалилеев. Революционные войска. Линогравюра. 1919
23. А. Остроумова-Лебедева. Петроград. Постройка Дворцового моста и дымы Выборгской стороны. Ксилография. 1919
24. И. Павлов. У Кремлевской стены. Ксилография. 1920
25. Н. Купреянов. Броневик. Ксилография. 1918
26. Ю. Анненков. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». Б., тушь, перо. 1918
27. Л. Бродаты. Карикатура из газеты «Правда». 1919
28. Б. Кустодиев. Большевик. Х., м. 1920. ГТГ. Москва
29. К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. Х., м. 1920. ГТГ. Москва
30. К. Юон. Новая планета. Темпера. 1921. ГТГ. Москва
31. А. Рылов. В голубом просторе. Х., м. 1918. ГТГ. Москва
32. С. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. Х., м. 1922. ГТГ. Москва
33. И. Бродский. Расстрел 26 бакинских комиссаров. Х., м. 1925. Бакинский филиал Центрального музея В. И. Ленина
34. И. Бродский. Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. Х., м. 1926. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
35. И. Бродский. Летний сад осенью. Х., м. 1928. Музей-квартира И. И. Бродского. Ленинград
36. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. Х., м. 1930. ГТГ. Москва
37. А. Дейнека. Оборона Петрограда. Х., м. 1928. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва
38. А. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. Х., м. 1930. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
39. М. Греков. В отряд к Буденному. Фанера, м. 1923. ГТГ. Москва
40. М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. Х., м. 1934. ГТГ. Москва
41. Г. Савицкий. Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году. Х., м. 1928. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва
42. П. Шухмин. Приказ о наступлении. Х., м. 1927. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва
43. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. Х., м. 1928. ГРМ. Ленинград
44. П. Соколов-Скаля. Путь из Горок. Х., м. 1929. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
45. Е. Чепцов. Заседание сельячейки. Х., м. 1924. ГТГ. Москва
46. А. Моравов. В волостном загсе. Х., м. 1928. ГТГ. Москва
47. П. Кончаловский. Возвращение с ярмарки. Х., м. 1926. ГРМ. Ленинград
48. Б. Иогансон. Рабфак идет. Х., м. 1928. Киевский музей русского искусства
49. П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской. Х., м. 1925. ГТГ. Москва
50. Е. Кацман. Калязинские кружевницы. Б., пастель, сангина, гр. кар. 1928. ГТГ. Москва
51. А. Архипов. Девушка с кувшином. Х., м. 1927. ГТГ. Москва
52. К. Петров-Водкин. Портрет Анны Ахматовой. Х., м. 1922. ГРМ. Ленинград
53. П. Кузнецов. Портрет Е. М. Бебутовой. Х., м. 1922. ГТГ. Москва
54. С. Герасимов. Колхозный сторож. Х., м. 1933. ГТГ. Москва
55. Ф. Богородский. Беспризорник. Х., м. 1925. Государственный художественный музей. Горький.



56. Н. Струнников. Партизан А. Г. Лунев. Х., м. 1929. ГТГ. Москва
57. К. Юон. Подмосковная молодежь. Х., м. 1926. ГРМ. Ленинград
58. Г. Ряжский. Делегатка. Х., м. 1927. ГТГ. Москва
59. А. Самохвалов. Портрет партшколовца Сидорова. Из серии портретов членов коммуны «Ленинский путь». Х., м. 1931. ГТГ. Москва
60. А. Самохвалов. Девушка в футболке. Х., м., темпера. 1932. ГРМ. Ленинград
61. А. Лентулов. Ай-Петри. Х., м. 1926. ГТГ. Москва
62. И. Машков. Снедь московская. Хлебы. Х., м. 1924. ГТГ. Москва
63. Б. Яковлев. Транспорт налаживается. Х., м. 1923. ГТГ. Москва
64. Б. Иогансон. Допрос коммунистов. Х., м. 1933. ГТГ. Москва
65. С. Малютин. Партизан. Х., м. 1936. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва
66. Б. Иогансон. На старом уральском заводе. Х., м. 1937. ГТГ. Москва
67. П. Соколов-Скаля. Рабочий отряд уходит на фронт. Х., м. 1937. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
68. И. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. Х., м. 1933. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
69. М. Нестеров. Портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных. Х., м. 1930. ГТГ. Москва
70. М. Нестеров. Портрет художницы Е. С. Кругликовой. Х., м. 1938. ГТГ. Москва
71. М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. Х., м. 1935. ГТГ. Москва
72. П. Корин. Портрет художника М. В. Нестерова. Х., м. 1939. ГТГ. Москва
73. П. Корин. Этюд к картине «Уходящая Русь». Фрагмент. Х., м. 1931. Филиал ГТГ. Музей — мастерская народного художника СССР П. Д. Корина
74. А. Герасимов. После дождя. Х., м. 1935. ГТГ. Москва
75. А. Дейнека. Будущие летчики. Х., м. 1938. ГТГ. Москва
76. А. Дейнека. Мать. Х., м. 1932. ГТГ. Москва
77. С. Рянгина. Все выше. Х., м. 1934. Киевский музей русского искусства
78. В. Ефанов. На новой родине. Х., м. 1937. ГТГ. Москва
79. Т. Гапоненко. На обед к матерям. Х., м. 1935. ГТГ. Москва
80. А. Пластов. Колхозное стадо. Х., м. 1938. Свердловская областная картинная галерея
81. С. Герасимов. Колхозный праздник. Х., м. 1937. ГТГ. Москва
82. Н. Крымов. Утро в ЦПКиО. Х., м. 1937. ГТГ. Москва
83. Г. Нисский. На путях. Х., м. 1933. Волгоградский музей изобразительных искусств
84. П. Кончаловский. Сирень. Х., м. 1933. Собственность семьи автора
85. И. Горюшкин-Сорокопудов. Зима. Х., м. 1936. Пензенская областная картинная галерея имени К. А. Савицкого
86. Ю. Пименов. Новая Москва. Х., м. 1937. ГТГ. Москва
87. Е. Лансере. Эскиз росписи плафона зала ресторана Казанского вокзала. Темпера. 1933. Москва
88. А. Головин. Эскиз декорации к балету «Сольвейг» на музыку Э. Грига. 1922. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
89. В. Симов. Эскиз к постановке пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». 1927. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
90. И. Рабинович. Макет декорации к комедии Аристофана «Лисистрата». 1923. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
91. И. Нивинский. Эскиз декорации к сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот». 1922. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
92. Н. Крымов. Эскиз декорации к комедии А. Островского «Горячее сердце». 1926. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
93. Б. Кустодиев. Эскиз декорации к пьесе Е. Замятина «Блоха». 1925. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
94. А. Тышлер. Эскиз декорации к трагедии В. Шекспира «Ричард III». 1935. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
95. Н. Шифрин. Эскиз декорации к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1937. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
96. В. Рындин. Эскиз декорации к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего». 1936. Музей Академического театра имени Евг. Вахтангова. Москва
97. В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие». 1932. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
98. В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе А. Чехова «Три сестры». 1940. Музей МХАТ. Москва
99. Н. Акимов. Эскиз декорации к пьесе Р. Шеридана «Школа злословия». 1937. Музей МХАТ. Москва
100. П. Вильямс. Эскиз декорации к спектаклю «Пиквикский клуб». 1934. Музей МХАТ. Москва
101. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере М. Глинки «Иван Сусанин». Эпilog. 1939. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
102. В. Дени. В Германии. По плану Дауэса. Давай! Получай! Карикатура. 1924
103. Б. Ефимов. Англо-американская дружба крепнет с каждым днем. Карикатура. 1928
104. В. Лебедев. Нэпманы. Б., черн. акв. 1926. ГРМ. Ленинград
105. Д. Митрохин. В сквере. Гравюра резцом и сухой иглой. 1927. ГРМ. Ленинград
106. Н. Тырса. Женский портрет. Б., тушь с размывкой. 1928. ГТГ. Москва
107. И. Нивинский. ЗАГЭС. Цветной офорт. 1927
108. Н. Чернышев. Портрет Веры Буталовой. Б., гр. кар. 1925
109. М. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф. Достоевского «Белые ночи». Б., тушь. 1922
110. Н. Пискарев. Титульный лист книги А. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». Ксилография. 1922



111. В. Фаворский. Иллюстрация к «Рассказам о животных» Л. Толстого. Ксилография. 1929—1932
112. В. Фаворский. Ф. М. Достоевский. Ксилография. 1929
113. Н. Купреянов. Иллюстрация к роману М. Горького «Дело Артамоновых». Б., тушь, перо. 1931. Музей А. М. Горького. Москва
114. А. Кравченко. Страдивари в своей мастерской. Ксилография. 1926
115. П. Павлинов. Портрет А. С. Пушкина. Ксилография. 1924
116. Д. Шмаринов. Иллюстрация к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Б., черн. акв., уголь. 1936. ГТГ. Москва
117. С. Герасимов. Иллюстрация к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Б., акв. 1934—1936. ГТГ. Москва
118. К. Рудаков. Иллюстрация к роману Ги де Мопассана «Милый друг». Литография. 1934—1935. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
119. А. Фонвизин. Портрет Д. В. Зеркаловой. Б., акв. 1940. ГТГ. Москва
120. Е. Кибрик. Иллюстрация к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера. Автолитография. 1938. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
121. Е. Кибрик. Иллюстрация к роману Ромена Роллана «Кола Брюньон». Автолитография. 1935. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
122. М. Поляков. Николаевская эпоха. Ксилография. 1932
123. А. Каневский. Иллюстрация к «Помпадурам и помпадуршам» М. Салтыкова-Щедрина. Б., тушь, перо. 1935. ГТГ. Москва
124. Кукрыниксы. Иллюстрация к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Б., тушь, перо. 1937—1938. ГТГ. Москва
125. Н. Ульянов. А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на балу перед зеркалом. Х., м. 1937. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград
126. В. Конашевич. Иллюстрация к «Манон Леско» А. Прево. Б., тушь, перо. 1931. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
127. Г. Верейский. Ленинградский пейзаж. Цветная литография. 1937
128. А. Дейнека. Иллюстрация к книге Н. Асеева «Кутерьма». Б., тушь, перо. 1930. ГТГ. Москва
129. П. Староносков. Стычка сибирских партизан с белогвардейцами. Ксилография. 1934—1935
130. А. Дейнека. Работать, строить и не ныть! Плакат. 1938
131. А. Каневский. Временное правительство. Б., акв. 1941. ГТГ. Москва
132. М. Черемных. Чтоб из этой лапы выпал нож, антифашистского фронта силы множь! Плакат. 1938
133. В. Иванов. Рабы разгибают спину! Плакат. 1938—1939
134. И. Шадр. Памятник В. И. Ленину на плотине ЗАГЭС. Бронза, гранит. 1927
135. И. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. Бронза. 1927. ГТГ. Москва
136. И. Шадр. Сеятель. Бронза. 1922. ГТГ. Москва
137. Н. Андреев. Ленин — вождь. Мрамор. 1931—1932. ГТГ. Москва
138. Б. Королев. Портрет Н. Э. Баумана. Бронза. 1931. ГТГ. Москва
139. В. Домогацкий. Портрет сына. Мрамор. 1926. ГТГ. Москва
140. А. Голубкина. Л. Н. Толстой. Бронза. 1927. ГТГ. Москва
141. А. Матвеев. Октябрь. Бронза. 1927. ГРМ. Ленинград
142. Л. Шервуд. Часовой. Бронза. 1933. ГТГ. Москва
143. М. Манизер. Катерина. Фрагмент памятника Т. Г. Шевченко
144. М. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко. Бронза, гранит. 1935. Харьков
145. М. Манизер. Памятник В. И. Ленину. Бронза, гранит. 1940. Ульяновск
146. В. Мухина. Рабочий и колхозница. Нержавеющая сталь. 1937. Москва
147. В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. Москва
148. В. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927. ГТГ. Москва
149. В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. Мрамор. 1935. ГТГ. Москва
150. В. Мухина. Хлеб. Гипс. 1939. ГТГ. Москва
151. С. Меркуров. Степан Шаумян. Гранит. 1929. ГТГ. Москва
152. Г. Мотовилов. Рельеф для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Цемент. 1939. Москва
153. Н. Томский. Памятник С. М. Кирову. Бронза, гранит. 1938. Ленинград
154. С. Лебедева. Портрет Ф. Э. Дзержинского. Бронза. 1925. ГТГ. Москва
155. С. Лебедева. Портрет Героя Советского Союза летчика В. П. Чкалова. Бронза. 1937. ГТГ. Москва
156. А. Матвеев. Женская фигура. Бронза. 1937. ГТГ. Москва
157. И. Чайков. Футболисты. Бронза. 1928—1938. ГТГ. Москва
158. В. Ватагин. Играющие медведи. Дерево. 1925. Собственность семьи автора
159. С. Чехонин. Юбилейное блюдо с надписью «РСФСР». Фарфор. 1918. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова
160. С. Чехонин. Тарелка с лозунгом «Кто работает, тот и ест». Фарфор. 1920
161. Н. Данько. Партизан в походе. Фарфор. 1919. Государственный музей керамики. Кусково
162. Н. Данько. Работница-агитатор. Фарфор. 1923. Государственный музей керамики. Кусково
163. В. Кузнецов. Красногвардеец. Фарфор. 1918
164. А. Сотников. Ягненок. Фарфор. 1938. Государственный музей керамики. Кусково
165. П. Леонов. Чайный сервиз «Красавица». Фарфор. 1937. Государственный музей керамики. Кусково
166. И. Ефимов. Лань с детенышем. Фаянс. 1929. Государственный музей керамики. Кусково
167. И. Баканов. Первый поцелуй. Шкатулка. Роспись на папье-маше. Темпера. Палех. 1929. Музей народного искусства. Москва



168. И. Голиков. Три музыканта. Роспись на папье-маше. Темпера. Палех. 1926. Музей народного искусства. Москва
169. Я. Красильников. Рафинадница. Хохломская роспись. 1938
170. Крышка детского столика. Хохломская роспись. 1930-е годы
171. Вологодское кружево. Техника сцепная. 1930-е годы
172. Вологодское кружево. Техника сцепная, парная. 1938
173. А. Щусев. Строительство временного деревянного Мавзолея В. И. Ленина. Апрель, 1924. Красная площадь. Москва
174. А. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина. Гранит. 1930. Красная площадь. Москва
175. Площадь 50-летия Октября (бывшая Манежная площадь). Здание Госплана СССР и гостиница «Москва». Москва
176. П. Голосов. Комбинат «Правда». 1934. Москва
177. А. Душкин, Я. Лихтенберг. Станция московского метрополитена «Кропоткинская». Подземный зал. 1935
178. А. Власов, Б. Константинов. Крымский мост. 1936—1938. Москва
179. Н. Фешин. Портрет отца. Х., м. 1918. Татарский музей изобразительных искусств. Казань
180. М. Спиридонов. В избе-читальне. Х., м. 1927. Чувашская республиканская художественная галерея. Чебоксары
181. И. Урядов. Этюд к картине «Переправа Чапаевской дивизии у Красного яра». Х., м. 1938
182. Ф. Сычков. Трактористки мордовки. Х., м. 1938. Мордовская республиканская картинная галерея имени Ф. В. Сычкова. Саранск
183. Қ. Девлеткильдеев. Девушка башкирка в голубом. Б., акв. 1928. Башкирский республиканский художественный музей имени М. В. Нестерова. Уфа
184. М. Джемал. Чабаны. Х., м. 1934
185. Б. Урманче. Уголок старой Қадиевки. Акварель. 1935
186. С. Тавасиев. Защита Дигорского ущелья. Горельеф. Гипс. 1928. Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств. Нальчик
187. А. Хохов. На заводе. Лист из серии «Электроцинк». Офорт. 1930-е годы.
188. Н. Борисов (?). Лось. Бронза. 1930-е годы. Музей Арктики и Антарктики. Ленинград
189. М. Терентьева. Кочевье. Х., м. 1936. Музей Арктики и Антарктики. Ленинград
190. Из иллюстраций к книге «Чавчувенские и нымыланские сказки». Тушь. 1930-е годы. (Коллектив корякских художников.)
191. М. Кичигин. Важенка с теленком. Бронза. 1935. Музей Арктики и Антарктики. Ленинград
192. Ф. Модоров. Ненецкий волостной исполком. Х., м. 1925. Центральный государственный ордена Ленина музей Революции СССР. Москва
193. В. Попов. Осень в Карелии. Х., м. 1937. Музей изобразительных искусств Карелии. Петрозаводск
194. Ю. Раутанен. Сплав леса. Рельеф. Дерево. 1935—1936. Карельский государственный краеведческий музей. Петрозаводск
195. А. Қацеблин. Лыжный рейд красноармейцев в Карелии. Х., м. 1933
196. И. Попов. Якутск в XVII столетии. Х., м. 1928. Якутский республиканский музей изобразительных искусств
197. П. Романов. Алексеев на коне. Х., м. 1940. Якутский республиканский музей изобразительных искусств.
198. Ц. Сампилов. Пастух. Х., м. 1927. Бурятский республиканский музей изобразительных искусств имени Ц. С. Сампилова. Улан-Удэ
199. Ц. Сампилов. Любовь в степи. Х., м. 1925—1927. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
200. Ц. Цыбиков. Бурятские ножи в серебряной чеканной оправе. С огнем — 1922, без огня — 1940
201. Сахарница. Серебро с чернью и гравировкой. Дагестан. Кубачи. 1937
202. Карельская вышивка — тамбур по сетке
203. В. Носкова. Чувашская вышивка. Техника — косая стежка. 1938
204. Удмуртская вышивка
205. Ш. Дашиев. Панно «Белки». Резьба по дереву. 1940
206. Вуквол. Чукотская легенда о Ленине. Гравировка на моржовом клыке. 1937—1938. Центральный музей В. И. Ленина. Москва
207. А. Страхов. В. Ульянов (Ленин). Плакат. 1924
208. Вступайте в Красную конницу! Плакат. 1920
209. Кольченко. Новый земельный закон Советской власти на Украине. Плакат. 1920
210. Г. Нарбут. Обложка журнала «Солнце труда». Б., тушь, перо. 1919. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
211. П. Волокидин. Портрет курсистки. Х., м. 1918. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
212. Г. Светлицкий. Аграрный вопрос. Б., гуашь. 1918. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
213. А. Петрицкий. Инвалиды. Х., м. 1924. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
214. А. Черкасский. Отдых. Х., м. 1927. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
215. Ф. Кричевский. Возвращение (из триптиха «Жизнь»). Х., м., темпера. 1925—1927. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
216. Ф. Кричевский. Победители Врангеля. Х., м. 1935. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
217. А. Кокель. На посту. Х., м. 1927. Харьковский художественный музей
218. П. Васильев. Партизаны. Х., м. 1928
219. Н. Самокиш. Нападение на обоз белых. Х., м. 1927. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
220. Г. Светлицкий. Переход богунцев через Днепр (Подвиг рыбака Алексеева). Х., м. 1929. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
221. А. Шовкуненко. Днепрострой, гидростанция. Б., акв. 1931. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
222. Л. Мучник. Подвоз провианта к броненосцу «Потемкин». Х., м. 1934. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев



223. С. Прохоров. Пятиминутка в чулочном цехе. Х., м. 1935
224. А. Любимский. Вечер в степи. Х., м. 1937. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
225. К. Трохименко. Кадры Днепростроя. Х., м. 1937. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
226. А. Нестеренко. Проводы партизана. Х., м. 1940. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
227. Н. Бурачек. Дорога в колхоз. Х., м. 1936. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
228. М. Драк. Эскиз декорации к пьесе М. Горького «На дне». 1920. Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украинской ССР. Киев
229. А. Хвостенко-Хвостов. Эскиз декорации к пьесе В. Маяковского «Мистерия-Буфф». 1919. Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украинской ССР. Киев
230. Г. Пустовойт. Иллюстрация к роману И. Гончарова «Обломов». Автолитография. 1935. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
231. И. Ижакевич. Иллюстрация к поэме Т. Шевченко «Варнак». Б., гризайль. 1938. Государственный музей Т. Г. Шевченко. Киев
232. Е. Кульчицкая. Довбуш. Ксилография. 1940
233. В. Касиян. Герой Перекопа. Ксилография. 1927
234. В. Касиян. Артем. Ксилография. 1936
235. Б. Кратко. Красноармеец. Гипс. 1920. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
236. И. Севера. Коперник. Бронза. 1938. Московский планетарий
237. Ж. Диндо. Делегатка. Гипс. 1927. Государственный музей изобразительного искусства Украинской ССР. Киев
238. П. Верна. Портрет жены. Дерево. 1925. Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР. Киев
239. Ф. Кисленко. Сундучок. Дерево. 1936. Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР. Киев
240. М. Примаченко. Блюдо расписное. Ангобы. 1936. Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР. Киев
241. П. Власенко. Декоративная роспись. Акварель. 1936
242. С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравец. Здание Госпрома. 1925—1929. Харьков
243. В. Веснин, Н. Колли, Г. Орлов, С. Андриевский. Днепровская гидроэлектростанция имени В. И. Ленина. 1927—1932. Запорожье
244. В. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР. 1936—1939. Киев
245. В. Волков. Партизаны. Х., м. 1928
246. Ю. Пэн. Сапожник-комсомолец. Х., м. 1925. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
247. Д. Полозов. Янка Купала. Х., м. 1921. Музей творчества Янки Купалы. Минск
248. М. Филиппович. Портрет девушки. Х., м. 1930. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
249. Е. Зайцев. Вступление Красной Армии в 1920 году в Минск. Х., м. 1940
250. И. Ахремчик. Торф Осинстрой. Б., акв., гуашь. 1937. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
251. О. Марикс. Эскиз декорации к пьесе Е. Мировича «Кастусь Калиновский». 1923. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
252. С. Юдовин. Из цикла «Гражданская война». Ксилография. 1928. Фрагмент
253. А. Астапович. Первые тракторы. Б., тушь. 1929. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
254. З. Горбовец. Водокачка в Витебске. Ксилография. 1920-е годы
255. А. Тычина. На постройке шоссе. Б., гуашь. 1931. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
256. Н. Тарасиков. Женский портрет. Б., тушь. 1932. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
257. А. Грубе. Лирник. Дерево. 1926. (Произведение не сохранилось.)
258. А. Бембель, В. Риттер. Парижская коммуна. Барельеф. Гипс тонированный. 1933—1934. Дом правительства БССР. Минск
259. А. Бразер. Портрет народного артиста СССР С. М. Михоэлса. Бронза. 1935. Государственный художественный музей Белорусской ССР. Минск
260. А. Глебов. Освобождение Белоруссии. Глина. 1939. Фрагмент. (Произведение не сохранилось.)
261. Г. Лавров. Библиотека имени В. И. Ленина. 1930—1932. Минск
262. И. Лангбард. Дом правительства БССР. 1930—1933. Минск
263. М. Манизер. Памятник В. И. Ленину перед Домом правительства БССР. 1933. Минск
264. И. Лангбард. Здание Академии наук БССР. 1935—1939. Минск
265. Полотенце тканное вручную. 1938
266. А. Азимзаде. Из серии «Сто типов дореволюционного Баку». Б., акв. 1937. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
267. М. Рахманзаде. Старый Баку. Из серии «Старый и новый Азербайджан». Б., уголь. 1940. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
268. А. Азимзаде. Свадьба у бедных. Б., акв., тушь. 1931. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
269. Б. Кенгерли. Девочка-беженка. Б., акв. 1921. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
270. Г. Халыков. Женотдел. Х., м. 1930. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
271. С. Шарифзаде. Сбор винограда. Х., м. 1939. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
272. Г. Ахвердиев. Портрет народного художника А. Азимзаде. Х., м. 1939. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
273. С. Саламзаде. Портрет хлопкоробки Мании Керимовой. Х., м. 1938. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
274. Ш. Мангасаров. На хлопке. Х., м. 1933. Государственный музей искусства народов Востока. Москва



275. П. Сабсай. Памятник С. М. Кирову. Бронза, гранит. 1939. Баку
276. Н. Фатуллаев. Макет декорации к драме Самеда Вургун «Вагиф». 1938. Театральный музей имени Д. Джабарлы. Баку
277. Р. Тагизаде. Тамбурная вышивка. 1927. Государственный музей искусств Азербайджанской ССР имени Р. Мустафаева. Баку
278. К. Кязимзаде, Л. Керимов. Ковер «Беседа двух сов». 1940—1941. Музей азербайджанской литературы имени Низами. Баку
279. С. Пэн. Дворец печати. 1928. Баку
280. С. Дадашев, М. Усейнов. Азербайджанская государственная консерватория имени Уз. Гаджибекова. 1939—1940. Баку
281. М. Сарьян. Горы. Х., м. 1923. ГТГ. Москва
282. М. Сарьян. Армения. Х., м. 1923. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
283. М. Сарьян. Портрет поэта Аветика Исаакяна. Х., м. 1940. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
284. С. Аракелян. Чирчикские женщины. Х., м. 1931. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
285. С. Аракелян. Рыбная ловля на Севане. Х., м. 1935. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
286. С. Агаджанян. Автопортрет. Х., м. 1926. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
287. С. Агаджанян. Портрет пожилой женщины. Х., м. 1928. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
288. Г. Григорян. Портрет Степана Шаумяна. Х., м. 1926. Собственность автора. Ереван
289. А. Бажбеук-Меликян. Портрет Лавинии в желтом. Х., м. 1938. Частное собрание. Москва
290. А. Коджоян. Расстрел коммунистов в Татеве. Х., восковые краски. 1930. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
291. С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну. Гранит. 1934. Ереван
292. А. Сарксян. Сурен Спандарян. Мрамор. 1927. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
293. Г. Гюрджян. Сооружение плотины Ширакского канала. Х., м. 1926. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
294. Ворсовый ковер. По рисунку А. Кешишяна. Артель «Ленгорг». 1936. Ленинкан
295. А. Коджоян. Иллюстрация к сказке С. Зорьяна «Азаран блбул». 1925
296. Е. Кочар. Иллюстрация к «Давиду Сасунскому». Б., гуашь. 1939. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
297. М. Абемян. Дорога в Норк. Линогравюра. 1934
298. М. Сарьян. Эскиз декорации к опере А. Спендиарова «Алмаст». Б., гуашь, акв. 1939. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
299. С. Тарьян. Эскиз декорации к пьесе Г. Сундукяна «Хатабала». Б., гуашь. 1940. Музей литературы и искусства Академии наук Армянской ССР. Ереван
300. А. Таманян. Театр оперы и балета. 1939. Ереван
301. А. Таманян. Дом правительства Армянской ССР. 1941. Ереван
302. Р. Израелян. Винные подвалы треста «Арагат». 1938—1945. Ереван
303. Е. Ахвледиани. Старый Тбилиси. Х., м. 1925. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
304. Л. Гудиашвили. Портрет Нико Пиросмани. Х., м. 1928. Картинная галерея Грузинской ССР. Тбилиси
305. А. Цимакуридзе. Начало Боржомского ущелья. Х., м. 1936. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
306. Д. Какабадзе. Имеретинский пейзаж. Х., м. 1934. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
307. К. Магалашвили. Портрет Я. Николадзе. Х., м. 1922. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
308. А. Кутателадзе. Серго Орджоникидзе ведет в бой кабардино-балкарских партизан. Х., м. Начало 1930-х годов. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
309. У. Джапаридзе. Горная Тушетия. Х., м. 1935. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
310. У. Джапаридзе. Друзья юности. Х., м. 1938. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
311. И. Шарлемань. Иллюстрация к «Георгию Саакадзе» В. Барнова. Б., тушь. 1939
312. Т. Абакелия. Осень в Имеретии. Б., кар., акв., гуашь. 1937. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
313. С. Кобуладзе. Портрет Шота Руставели. Фронтиспис к «Витязю в тигровой шкуре». Б., тушь. 1937. ГТГ. Москва
314. С. Кобуладзе. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». Б., тушь. 1939. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
315. Л. Гудиашвили. Иллюстрация к «Мудрости лжи» Сулхан-Саба Орбелиани. Б., сепия. 1939
316. Д. Кутателадзе. Товарищи Орджоникидзе и Киров на Северном Кавказе в 1920 году. Цв. офорт. 1937
317. Н. Канделаки. Портрет Ладос Гудиашвили. Камень. 1935. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
318. Я. Николадзе. Портрет Ильи Чавчавадзе. Мрамор. 1937. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
319. Н. Церетели. Портрет М. Гарибджаняна. Мрамор. 1927. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
320. Р. Тавадзе. Памятник Захарию Палиашвили. Гипс. 1939. Государственная консерватория. Тбилиси
321. И. Гамрекели. Эскиз декорации к драме С. Шаншиашвили «Анзор». 1928
322. Н. Непринцев, С. Сатунц, В. Урушадзе. Здание Государственного цирка. 1939—1940. Тбилиси
323. В. Кокорин, Г. Лежава. Дом правительства Грузинской ССР. 1933—1938. Тбилиси
324. Серебряная вазочка. Гравировка, чернь, филигрань, зернь. 1940 (?). Серебряная тарелка. Чеканка, резьба. 1940. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
325. Л. Бурэ. Во дворе Шир-Дор. Х., м. 1929. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
326. В. Рождественский. Ишаны. Из серии «Старый Узбекистан». Автолитография. 1940. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент



327. М. Курзин. Портрет колхозника. 1938. Б., тушь. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
328. О. Татевосян. Старый Самарканд. Х., м. 1929. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
329. А. Николаев. Уста Насреддин Шохайдаров. Б., цв. кар. 1936. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
330. А. Волков. Фергана. Кишлак. Х., темпера, лак. 1926. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
331. П. Беньков. Девушка-хивинка. Х., м. 1931. ГТГ. Москва
332. Н. Кашина. Подсолнухи. Х., м. 1940. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
333. П. Беньков. Портрет колхозника-ударника. Х., м. 1940. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
334. З. Ковалевская. В ложе. Х., м. 1937. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
335. Н. Карахан. Возвращение жнецов. Х., м. 1934. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
336. У. Тансыкбаев. Кочевье. Х., м. 1931. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
337. А. Сидоров. Кинотеатр «Ватан» («Родина»). 1936. Ташкент
338. С. Полупанов. Павильон Узбекской ССР на ВСХВ. 1938. Москва
339. С. Полупанов. Павильон Узбекской ССР на ВСХВ. Фрагмент
340. А. Касымджанов. Расписная крышка деревянного столика. 1923. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
341. Б. Нурали. Старый туркменский быт. Х., м. 1927. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
342. Б. Нурали. Портрет Халиджи. Х., м. 1926. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
343. С. Бегляров. Туркменки. Х., м. 1929. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
344. И. Черинько. Старик туркмен. Этюд. Х., м. 1938. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
345. А. Карелин и Е. Трипольская. Памятник В. И. Ленину. 1927. Ашхабад
346. О. Ходжамурадова, А. Мурадова, Е. Крылов. Ковер с портретом В. И. Ленина. 1936
347. Пояс. Серебро с позолотой, сердолики. 1920-е годы. Частное собрание. Москва
348. Нагрудные украшения для женского костюма. Серебро с гравировкой и вставками из цветных стекол.
349. Л. Бурэ. Карикатура. Тушь. 1920-е годы
350. П. Фальбов. Овладеем техникой. Рельеф. 1935. (Не сохранился.)
351. Е. Бурцев. Вода пошла. Большой Ферганский канал. Х., м. 1940. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
352. В. Сидоренко. Вечер на канале Вахш. Х., м. 1934. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
353. И. Ершов. Таджичка. Х., м. 1939. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
354. А. Ашуров. Автопортрет. Х., м. 1940. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
355. М. Хошмухамедов. Крепость. Х., м. 1940. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
356. Ю. Рауфов. Цветы в вазе. Бумага, гуашь. 1940. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств имени Бехзада. Душанбе
357. С. Чуйков. Счастливое материнство. Х., м. 1937. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
358. С. Чуйков. Самолет в степи. Х., м. 1937. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
359. С. Чуйков. Охотник с беркутом. Х., м. 1938. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
360. В. Образцов. Слушают радио. Х., м. 1933. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
361. С. Акылбеков. Колхозная отара. Х., м. 1939. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе.
362. Г. Айтиев. Юрты. Х., м. 1940. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
363. Г. Айтиев. Портрет художника С. Акылбекова. Х., м. 1937. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе.
364. Л. Месарош. Голова старухи. Тон. гипс. 1936. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
365. Л. Деймант. Портрет колхозника. Х., м. 1938. Государственный музей изобразительных искусств Киргизской ССР. Фрунзе
366. Ковер-ширдак. 1937
367. Н. Хлудов. Страда. Б., акв. 1927. Центральный музей Казахстана. Алма-Ата
368. А. Кастеев. Купленная невеста. Х., м. 1938. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
369. А. Кастеев. Турксиб. Б., акв. 1932. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
370. А. Ненашев. Эскиз занавеса к опере «Бекет» Л. Зильбера. Б., акв. 1935. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
371. Х. Ходжиков. Молотьба. Б., акв. 1937. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
372. Л. Леонтьев. Колхозный базар. Х., м. 1939. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
373. М. Лизогуб. Пионерка в ауле. Х., м. 1940. Казахская государственная художественная галерея имени Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
374. Ваза. Экспериментально-керамическая станция в Алма-Ате. 1930-е годы. Музей керамической фабрики. Алма-Ата
375. А. Пламадяла. Рабочий. Гипс. 1922. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
376. М. Гамбурд. Косари. Х., м. 1937. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
377. А. Бальер. Натюрморт. Х., м. 1930-е годы. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
378. А. Фойницкий. Строительство театра в Тирасполе. 1935. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев



379. Керамические сосуды. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
380. Ковер. Артель имени Котовского. 1930-е годы
381. К. Зале. Портрет Дж. Гарибальди. Гипс. 1919
382. Л. Свемп. Натюрморт с омаром и фруктами. Х., м. 1937—1938. Частное собрание. Рига
383. К. Миесниек. Рабочий. Х., м. 1923. Собственность автора. Рига
384. Я. Тилберг. Портрет поэта Я. Райниса. Х., м. 1925. Государственный художественный музей Латвийской ССР. Рига
385. О. Скулме. Бродячий музыкант. Х., м. 1928. Государственный художественный музей Латвийской ССР. Рига
386. Э. Калнынь. Плотовщики. Х., м. 1935. Государственный художественный музей Латвийской ССР. Рига
387. Я. Лиепинь. Рыбачья гавань. Х., м. 1934. Государственный художественный музей Латвийской ССР. Рига
388. Г. Шкилтер. Рыбачка. Гипс. 1924. Мемориальный музей Г. Шкилтера. Рига
389. К. Янсон. Надгробный памятник П. Долманису. Гранит. 1941. Мадона
390. Т. Залькалн. Надгробный памятник поэту Янису Поруку. Деталь. Лесное кладбище. 1930. Рига
391. К. Зале. Умиравший всадник. Группа из ансамбля Братского кладбища. Туф известковый. 1927. Рига
392. К. Земдега. Надгробный памятник поэту Янису Райнису. Гранит. 1934. Кладбище имени Яниса Райниса. Рига
393. А. Цирулис. Гобелен. 1936—1937
394. П. Калпокас. Автопортрет. Х., м. 1935—1937 (?). Государственный художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
395. А. Жмуйдзинавичюс. Дюны в Паланге. Х., м. 1931. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса
396. Ю. Веножинскис. Портрет историка искусств П. Галауне. 1928. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса
397. П. Римша. Портрет писательницы Ю. Жемайте. Бронза. 1926. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса
398. В. Грибас. Портрет Симонаса Даукантаса. Бронза. 1930. Папиле
399. Ю. Микенас. Портрет жены. Гипс тонированный. 1936. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса
400. Ю. Микенас. Женский портрет. Мрамор. 1938. Государственный художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
401. В. Юркунас. Рыбаки в море. Линогравюра. 1938
402. С. Жукас. Из книги «Лица и маски». Литография. 1939
403. С. Жукас. «Духовный отец как таковой». Автолитография. 1930-е годы
404. Л. Стролис. Декоративные вазочки. Подглазурная роспись. 1938.
405. Вешалка для полотенца. Резьба по дереву. 1920-е годы
406. А. Егоров. Улица в Нарве. Х., м. 1934. Таллинский государственный художественный музей
407. К. Лийманд. Портрет Айно Бах. Х., м. 1937. Тартуский государственный художественный музей
408. Х. Мугасто. Гумно. Цветная ксилография. 1937
409. А. Иохани. Сапожники. Цв. мел. 1936. Таллинский государственный художественный музей
410. А. Иохани. Демонстрация рабочих 21 июля 1940 года в Тарту. Х., м. 1940. Тартуский государственный художественный музей
411. А. Мийкмаа. Рыбак с острова Хийумаа. Х., м. 1940. Тартуский государственный художественный музей
412. Э. Вийральт. Портрет Кристьяна Рауда. Сухая игла. 1939. Таллинский государственный художественный музей
413. Я. Коорт. Керамика. 1932
414. Э. Адамсон-Эрик. Терракотовая посуда. 1939
415. Я. Коорт. Косуля. Бронза. 1929. Таллин
416. Переплет к «Калевипоэгу». Кожа с тиснением. 1937
417. К. Рауд. Поездка на край света. Иллюстрация к «Калевипоэгу». Уголь. 1935

На суперобложке: Плакат А. Страхова «В. Ульянов (Ленин)». 1924. Фрагмент

#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
х.	— холст
б.	— бумага
к.	— картон
м.	— масло
черн. акв.	— черная акварель
гр. кар.	— графитный карандаш
ит. кар.	— итальянский карандаш
цв. кар.	— цветной карандаш
цв. офорт	— цветной офорт
цв. мел	— цветной мел



# LIST OF ILLUSTRATIONS

1. S. Konenkov. To Those Who Have Fallen for Peace and Peoples' Fraternity. Memorial relief plaque. Coloured cement. 1918. The Russian Museum. Leningrad
2. N. Andreyev and D. Osipov. The «Soviet Constitution» Obelisk. Concrete. 1918—1919
3. N. Andreyev. Statue of Liberty. The «Soviet Constitution» Obelisk. Detail
4. S. Aleshin. K. Marx. Gesso. Early 1920s
5. N. Andreyev. V. I. Lenin. Bronze. 1920. The Tretyakov Gallery. Moscow
6. L. Sherwood. A. N. Radishchev. Concrete. 1918. The Shchusev State Research Museum of Architecture. Moscow
7. M. Manizer. The relief "Worker". Cement. 1920—1921. Moscow
8. I. Shadr. K. Liebknecht. High relief. Gesso. 1918. Private collection
9. V. Sinaisky. F. Lassalle. Granite. 1921. The Russian Museum. Leningrad
10. S. Merkurov. Monument to K. A. Timiryazev in Moscow. Granite. 1923
11. D. Moor. Have You Volunteered? Poster. 1920
12. A. Apsit. May Day. Poster. 1919
13. V. Deni. On the Grave of Counter-Revolution. Poster. 1920
14. D. Moor. Help! Poster. 1921
15. V. Mayakovsky. The Call of Russians and Ukrainians is Common: Nobody Shall Rule over the Workers! ROSTA Satire Window. 1920
16. D. Moor. Wrangel Is Still Alive. Finish Him Without Mercy. Poster. 1920
17. V. Deni. The League of Nations. Poster. 1920
18. M. Cheremnykh. The Entente Is Full of Anger with Wrangel. ROSTA Satire Window. 1920
19. S. Gerasimov. Master of Earth. Panel sketch. Gouache, water-colour on cardboard. 1918. The Tretyakov Gallery. Moscow
20. E. Lansere. Illustration to Leo Tolstoy's novel "Haji Murat". Tempera on paper. 1913—1918. The Tolstoy Museum. Moscow
21. N. Andreyev. V. I. Lenin. Sanguine, pastel, italian pencil. 1920—1924. The Central Lenin Museum. Moscow
22. V. Falileyev. Revolutionary troops. Linocut. 1919
23. A. Ostroumova-Lebedeva. Petrograd. Building of the Dvortsovy (Palace) Bridge and Smokes of the Vyborg District. Xylograph. 1919
24. I. Pavlov. At the Kremlin Wall. Xylograph. 1920
25. N. Kupreyanov. Armoured Car. Xylograph. 1918
26. Y. Annenkov. Illustration to A. Blok's poem "The Twelve". Indian ink on paper. Pen. 1918
27. L. Brodaty. Cartoon from the newspaper "Pravda". 1919
28. B. Kustodiev. Bolshevik. Oil on canvas. 1920. The Tretyakov Gallery. Moscow
29. K. Petrov-Vodkin. The Year of 1918 in Petrograd. Oil on canvas. 1920. The Tretyakov Gallery. Moscow
30. K. Yuon. A New Planet. Tempera. 1921. The Tretyakov Gallery. Moscow
31. A. Rylov. In Blue Spaces. Oil on canvas. 1918. The Tretyakov Gallery. Moscow
32. S. Malyutin. Portrait of D. A. Furmanov. Oil on canvas. 1922. The Tretyakov Gallery. Moscow
33. I. Brodsky. Twenty-Six Baku Commissars Facing the Firing Squad. Oil on canvas. 1925. The Baku Branch of the Central Lenin Museum
34. I. Brodsky. Lenin Speaking to the Putilov Workers in May 1917. Oil on canvas. 1926. The Central Lenin Museum. Moscow
35. I. Brodsky. The Letny (Summer) Garden in Autumn. Oil on canvas. 1928. Brodsky's Flat-Museum. Leningrad
36. I. Brodsky. Lenin in the Smolny. Oil on canvas. 1930. The Tretyakov Gallery. Moscow
37. A. Deineka. The Defence of Petrograd. Oil on canvas. 1928. The Central Museum of the USSR Armed Forces. Moscow
38. A. Gerasimov. Lenin on the Rostrum. Oil on canvas. 1930. The Central Lenin Museum. Moscow
39. M. Grekov. Off to Budyonny's Troop. Oil on plywood. 1923. The Tretyakov Gallery. Moscow
40. M. Grekov. Buglers of the First Mounted Army. Oil on canvas. 1934. The Tretyakov Gallery. Moscow
41. G. Savitsky. Spontaneous Demobilization of the Tsarist Army in 1918. Oil on canvas. 1928. The Central Museum of the USSR Armed Forces. Moscow
42. P. Shukhmin. Attack order. Oil on canvas. 1927. The Central Museum of the USSR Armed Forces. Moscow
43. K. Petrov-Vodkin. Death of a Commissar. Oil on canvas. 1928. The Russian Museum. Leningrad
44. P. Sokolov-Skalya. A Road from Gorki. Oil on canvas. 1929. The Central Lenin Museum. Moscow
45. E. Cheptsov. Meeting of a Village Communist Group. Oil on canvas. 1924. The Tretyakov Gallery. Moscow
46. A. Moravov. In the Volost Registry Office. Oil on canvas. 1928. The Tretyakov Gallery. Moscow
47. P. Konchalovsky. The Return from the Fair. Oil on canvas. 1926. The Russian Museum. Leningrad
48. B. Ioganson. Students of a Workers' Faculty Marching. Oil on canvas. 1928. The Kiev Museum of Russian Art
49. P. Konchalovsky. Portrait of N. P. Konchalovskaya. Oil on canvas. 1925. The Tretyakov Gallery. Moscow
50. E. Katsman. Kalyazin Lace-Makers. Pastel on paper, sanguine, pencil. 1928. The Tretyakov Gallery. Moscow
51. A. Arkhipov. Girl with a Jar. Oil on canvas. 1927. The Tretyakov Gallery. Moscow



52. K. Petrov-Vodkin. Portrait of Anna Akhmatova. Oil on canvas. 1922. The Russian Museum. Leningrad
53. P. Kuznetsov. Portrait of E. M. Bebutova. Oil on canvas. 1922. The Tretyakov Gallery. Moscow
54. S. Gerasimov. Collective-Farm Guard. Oil on canvas. 1933. The Tretyakov Gallery. Moscow
55. F. Bogorodsky. Homeless Child. Oil on canvas. 1925. The State Art Museum. Gorky
56. N. Strunnikov. Partisan A. G. Lunev. Oil on canvas. 1929. The Tretyakov Gallery. Moscow
57. K. Yuon. Youth of Moscow Region. Oil on canvas. 1926. The Russian Museum. Leningrad
58. G. Ryazhsky. Delegate-Woman. Oil on canvas. 1927. The Tretyakov Gallery. Moscow
59. A. Samokhvalov. Portrait of Sidorov, Student of a Soviet Party School. From a series of the portraits of the members of the Leninsky Put (Leninist Path) Commune. Oil on canvas. 1931. The Tretyakov Gallery. Moscow
60. A. Samokhvalov. Girl in a Football-Jersey. Oil on canvas, tempera. 1932. The Russian Museum. Leningrad
61. A. Lentulov. Ai-Petri. Oil on canvas. 1926. The Tretyakov Gallery. Moscow
62. I. Mashkov. Moscow Victuals. Bread. Oil on canvas. 1924. The Tretyakov Gallery. Moscow
63. B. Yakovlev. Transport Is Getting Right. Oil on canvas. 1923. The Tretyakov Gallery. Moscow
64. B. Ioganson. Interrogation of Communists. Oil on canvas. 1933. The Tretyakov Gallery. Moscow
65. S. Malyulin. Partisan. Oil on canvas. 1936. The Central Museum of the USSR Armed Forces. Moscow
66. B. Ioganson. At an Old Urals Mill. Oil on canvas. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
67. P. Sokolov-Skalya. A Workers' Detachment Going to the Front. Oil on canvas. 1937. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
68. I. Grabar. Lenin at the Direct-Line. Oil on canvas. 1933. The Central Lenin Museum. Moscow
69. M. Nesterov. Portrait of the Painters P. D. and A. D. Korins. Oil on canvas. 1930. The Tretyakov Gallery. Moscow
70. M. Nesterov. Portrait of Artist E. S. Kruglikova. Oil on canvas. 1938. The Tretyakov Gallery. Moscow
71. M. Nesterov. Portrait of Academician I. P. Pavlov. Oil on canvas. 1935. The Tretyakov Gallery. Moscow
72. P. Korin. Portrait of the Painter M. V. Nesterov. Oil on canvas. 1939. The Tretyakov Gallery. Moscow
73. P. Korin. Study to the picture "Rus Passing". Detail. Oil on canvas. 1931. Branch of the Tretyakov Gallery. Museum-Studio of the People's Artist of the USSR P. D. Korin
74. A. Gerasimov. After Rain. Oil on canvas. 1935. The Tretyakov Gallery. Moscow
75. A. Deineka. Future Pilots. Oil on canvas. 1938. The Tretyakov Gallery. Moscow
76. A. Deineka. Mother. Oil on canvas. 1932. The Tretyakov Gallery. Moscow
77. S. Ryangina. Raise Higher. Oil on canvas. 1934. The Kiev Museum of Russian Art
78. V. Yefanov. New Motherland. Oil on canvas. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
79. T. Gaponenko. Babies' Dinner. Oil on canvas. 1935. The Tretyakov Gallery. Moscow
80. A. Plastov. Collective-Farm Herd. Oil on canvas. 1938. The Sverdlovsk Regional Picture Gallery
81. S. Gerasimov. Gala Day at a Collective Farm. Oil on canvas. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
82. N. Krymov. Morning in the Central Recreation Park. Oil on canvas. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
83. G. Nissky. On the Railroad. Oil on canvas. 1933. The Volgograd Museum of Fine Arts
84. P. Konchalovsky. Lilac. Oil on canvas. 1933. The property of the painter's family
85. I. Goryushkin-Sorokopudov. Winter. Oil on canvas. 1936. The K. A. Savitsky Penza Regional Picture Gallery
86. Y. Pimenov. New Moscow. Oil on canvas. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
87. E. Lansere. A painting sketch plafond in the restaurant hall of the Kazan Railwaystation. Tempera. 1933. Moscow
88. A. Golovin. Stage design to the ballet "Solveig". Music by E. Grieg. 1922. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
89. V. Simov. Sketch to the play "Armoured Train 14-69" by Vs. Ivanov. 1927. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
90. I. Rabinovich. Scale model of the scenery to the comedy "Lysistrata" by Aristophane. 1923. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
91. I. Nivinsky. Stage design to the tale "Princess Turandot" by Carlo Gozzi. 1922. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
92. N. Krymov. Stage design to the comedy "Passionate Heart" by A. Ostrovsky. 1926. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
93. B. Kustodiyev. Stage design to the play "The Flea" by E. Zamyatin. 1925. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
94. A. Tyshler. Stage design to W. Shakespeare's tragedy "King Richard III". 1935. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
95. N. Shifrin. Stage design to W. Shakespeare's comedy "A Midsummer Night's Dream". 1937. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
96. V. Ryndin. Stage design to W. Shakespeare's comedy "Much Ado About Nothing". 1936. The Vakhtangov Theatre Museum. Moscow
97. V. Dmitriyev. Stage design to the play "Yegor Bulychov and the Others" by M. Gorky. 1932. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow
98. V. Dmitriyev. Stage design to the play "Three Sisters" by A. Chekhov. 1940. The Museum of the Moscow Art Theatre. Moscow
99. N. Akimov. Stage design to the play "The School for Scandal" by R. Sheridan. 1937. The Museum of the Moscow Art Theatre. Moscow
100. P. Williams. Stage design to the play "The Pickwick Club". 1934. The Museum of the Moscow Art Theatre. Moscow
101. F. Fyodorovsky. Stage design to M. Glinka's opera "Ivan Susanin". Epilogue. 1939. The Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow



102. V. Deni. In Germany. In Conformity with the Dawes Plan. Give! Take! Cartoon. 1924
103. B. Yefimov. Anglo-American Friendship Gets Stronger Every Day. Cartoon. 1928
104. V. Lebedev. The Nepmen. Black water-colour on paper. 1926. The Russian Museum. Leningrad
105. D. Mitrokhin. On the Boulevard. Etching. Chisel and Dry-point. 1927. The Russian Museum. Leningrad
106. N. Tyrsa. Portrait of a Woman. Deluted Indian Ink on Paper. 1928. The Tretyakov Gallery. Moscow
107. I. Nivinsky. The Zemo-Avchalskaya Hydroelectric Power Station. Coloured Etching. 1927
108. N. Chernyshev. Portrait of Vera Butalova. Pencil on paper. 1925
109. M. Dobuzhinsky. Illustration to F. Dostoyevsky's novel "White Nights". Indian ink on paper. 1922
110. N. Piskaryov. Title of A. Lunacharsky's book "The Liberated Don Quixote". Xylograph. 1922
111. V. Favorsky. Illustration to "Stories About Animals" by Leo Tolstoy. Xylograph. 1929—1932
112. V. Favorsky. F. M. Dostoyevsky. Xylograph. 1929
113. N. Kupreyanov. Illustration to M. Gorky's novel "The Artamonovs". Indian ink on paper, pen. 1931. The Gorky Museum. Moscow
114. A. Kravchenko. Stradivarius in His Workshop. Xylograph. 1926
115. P. Pavlinov. Portrait of A. S. Pushkin. Xylograph. 1924
116. D. Shmarinov. Illustration to F. Dostoyevsky's novel "Crime and Punishment". Black water-colour, charcoal on paper. 1936. The Tretyakov Gallery. Moscow
117. S. Gerasimov. Illustration to N. Nekrasov's poem "Who Can Be Happy and Free in Russia?" Water-colour on paper. 1934—1936. The Tretyakov Gallery. Moscow
118. K. Rudakov. Illustration to Guy de Maupassant's novel "Cher ami". Lithograph. 1934—1935. The Pushkin Fine Art Museum. Moscow
119. A. Fonvizin. Portrait of D. V. Zerkalova. Water-colour on paper. 1940. The Tretyakov Gallery. Moscow
120. E. Kibrik. Illustration to Charles de Coster's novel "La legende d'Ulenspiegel". Autolithograph. 1938. The Pushkin Fine Art Museum. Moscow
121. E. Kibrik. Illustration to Romain Rolland's novel "Colas Breugnon". Autolithograph. 1935. The Pushkin Fine Art Museum. Moscow
122. M. Polyakov. Era of Tsar Nicholas I. Xylograph. 1932
123. A. Kanevsky. Illustration to M. Saltykov-Shchedrin's novel "Pompadours and Their Ladies". Indian ink on paper, pen. 1935. The Tretyakov Gallery. Moscow
124. Kukryniksy. Illustration to the novel "History of a Town" by M. Saltykov-Shchedrin. Indian ink on paper, pen. 1937—1938. The Tretyakov Gallery. Moscow
125. N. Ulyanov. A. S. Pushkin and N. N. Pushkina at the Ball in front of the Mirror. Oil on canvas. 1937. The All-Union Pushkin Museum. Leningrad
126. V. Konashevich. Illustration to Antoine Prevost's novel "Manon Lescaut." Indian ink on paper, pen. 1931. The Pushkin Fine Art Museum. Moscow
127. G. Vereisky. Leningrad Landscape. Coloured lithograph. 1937
128. A. Deineka. Illustration to N. Aseyev's book "A Mess". Indian ink on paper, pen. 1930. The Tretyakov Gallery. Moscow
129. P. Staronosov. Encounter of Siberian Partisans with White Guards. Xylograph. 1934—1935
130. A. Deineka. Work, Build and Cheer up! Poster. 1938
131. A. Kanevsky. The Provisional Government. Water-colour on paper. 1941. The Tretyakov Gallery. Moscow
132. M. Cheremnykh. Strengthen the Anti-Fascist Front to Knock out the Knife from This Paw! Poster. 1938
133. V. Ivanov. Slaves Straightening Their Back! Poster. 1938—1939
134. I. Shadr. Monument to Lenin at the dam of the Zemo-Avchalskaya Hydroelectric Power Station. Bronze and granite. 1927
135. I. Shadr. Stone Is a Weapon of the Proletariat. Bronze. 1927. The Tretyakov Gallery. Moscow
136. I. Shadr. The Sower. Bronze. 1922. The Tretyakov Gallery. Moscow
137. N. Andreyev. Lenin the Leader. Marble. 1931—1932. The Tretyakov Gallery. Moscow
138. B. Korolyov. N. E. Bauman. Bronze. 1931. The Tretyakov Gallery. Moscow
139. V. Domogatsky. The Painter's Son. Marble. 1926. The Tretyakov Gallery. Moscow
140. A. Golubkina. Leo Tolstoy. Bronze. 1927. The Tretyakov Gallery. Moscow
141. A. Matveyev. October. Bronze. 1927. The Russian Museum. Leningrad
142. L. Sherwood. The Sentry. Bronze. 1933. The Tretyakov Gallery. Moscow
143. M. Manizer. Katerina. Detail of the monument to Taras Shevchenko
144. M. Manizer. Monument to Taras Shevchenko in Kharkov. Bronze and granite. 1935
145. M. Manizer. Monument to Lenin in Ulyanovsk. Bronze and granite. 1940
146. V. Mukhina. Worker and Collective-Farm Woman. Stainless steel. 1937. Moscow
147. V. Mukhina. Worker and Collective-Farm Woman. 1937. Moscow
148. V. Mukhina. Peasant Woman. Bronze. 1927. The Tretyakov Gallery. Moscow
149. V. Mukhina. Architect S. A. Zamkov. Marble. 1935. The Tretyakov Gallery. Moscow
150. V. Mukhina. Corn. Gesso. 1939. The Tretyakov Gallery. Moscow
151. S. Merkurov. Stepan Shaumyan. Granite. 1929. The Tretyakov Gallery. Moscow
152. G. Motovilov. Relief for the All-Union Agricultural Exhibition. Cement. 1939. Moscow
153. N. Tomsy. Monument to S. M. Kirov in Leningrad. Bronze and granite. 1938
154. S. Lebedeva. F. E. Dzerzhinsky. Bronze. 1925. The Tretyakov Gallery. Moscow



155. S. Lebedeva. Pilot Hero of the Soviet Union V. P. Chkalov. Bronze. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
156. A. Matveyev. Figure of a Woman. Bronze. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
157. I. Chaikov. Footballers. Bronze. 1928—1938. The Tretyakov Gallery. Moscow
158. V. Vatagin. Playing Bear-Cubs. Wood. 1925. The property of the sculptor's family
159. S. Chekhonin. Jubilee dish inscribed "RSFSR". Porcelain. 1918. The Leningrad Lomonosov Porcelain Works
160. S. Chekhonin. Dish with the slogan "He Who Works, Shall He Eat". Porcelain. 1920
161. N. Danko. Partisan Marching. Porcelain. 1919. The State Ceramics Museum. Kuskovo
162. N. Danko. Worker-Propagandist. Porcelain. 1923. The State Ceramics Museum. Kuskovo
163. S. Kuznetsov. Red Guard. Porcelain. 1918
164. A. Sotnikov. Lamb. Porcelain. 1938. The State Ceramics Museum. Kuskovo
165. P. Leonov. Tea set "Beauty". Porcelain. 1937. The State Ceramics Museum. Kuskovo
166. I. Yefimov. Doe with Its Young One. Faience. 1929. The State Ceramics Museum. Kuskovo
167. I. Bakanov. Box "First Kiss". Tempera on papier-mâché. 1929. Palekh. The Museum of Folk Art. Moscow
168. I. Golikov. Three Musicians. Tempera on papier-mâché. 1926. Palekh. The Museum of Folk Art. Moscow
169. Y. Krasilnikov. Lump sugar bowl. Khokhloma decoration. 1938
170. Cover for children's table. Khokhloma decoration. 1930s
171. Vologda lace. Coupling technique. 1930s
172. Vologda lace. Coupling pair technique. 1938
173. A. Shchusev. Completion of the construction of the second temporary wooden Lenin Mausoleum. Red Square. Moscow. April, 1924
174. A. Shchusev. Lenin Mausoleum. Granite. 1930. Red Square Moscow
175. The 50th Anniversary of the October Revolution Square (late the Manège Square). The Building of the State Planning Committee of the USSR and the Hotel "Moskva". Moscow
176. P. Golosov. "Pravda" Office. 1934. Moscow
177. A. Dushkin and Y. Likhtenberg. The Kropotkinskaya Metro Station. Hall from underground. 1935. Moscow
178. A. Vlasov and B. Konstantinov. The Krymsky (Crimean) Bridge. 1936—1938. Moscow
179. N. Feshin. Portrait of the Painter's Father. Oil on canvas. 1918. The Tatar Museum of Fine Arts. Kazan
180. M. Spiridonov. In the Village Reading-Room. Oil on canvas. 1927. The Chuvash Republican Art Gallery. Cheboksary
181. I. Uryadov. Study to the picture "River-Crossing by Chapayev's Division at Krasny Yar". Oil on canvas. 1938
182. F. Sychkov. Mordovian Women Tractor-Drivers. Oil on canvas. 1938. The Sychkov Mordovian Republican Picture Gallery. Saransk
183. K. Devletkildyev. Bashkir Girl in Blue. Water-colour on paper. 1928. The Nesterov Bashkir Republican Art Museum. Ufa
184. M. Dzhemal. Shepherds. Oil on canvas. 1934
185. B. Urmanche. Corner of old Kadievka. Water-colour. 1935
186. S. Tavasiyev. The Defence of the Digor Gorge. High relief. Gesso. 1928. The Kabardino-Balkar Fine Arts Museum. Nalchik
187. A. Khokhov. At the Works. From the "Electrozinc" series. Etching. 1930s
188. N. Borisov (?). Elk. Bronze. 1930s. The Arctic and Antarctic Museum. Leningrad
189. M. Terentyeva. Camp of Nomads. Oil on canvas. 1936. The Arctic and Antarctic Museum. Leningrad
190. From illustrations to the book "Tales of Chavchuvén and Nymylan". Indian ink on paper. 1930s. (Koryaks painters' collective)
191. M. Kichigin. Doe with a Calf. Bronze. 1935. The Arctic and Antarctic Museum. Leningrad
192. F. Modorov. The Nenets Volost Executive Committee. Oil on canvas. 1925. The USSR central State Order of Lenin Museum of the Revolution. Moscow
193. V. Popov. Autumn in Karelia. Oil on canvas. 1937. The Karelian Fine Arts Museum. Petrozavodsk
194. Y. Rautanen. Timber Float. Relief. Wood. 1935—1936. The Karelian State Local Lore Museum. Petrozavodsk
195. A. Katseblin. Ski Raid of Red Army Men in Karelia. Oil on canvas. 1933
196. I. Popov. Yakutsk in the 17th century. Oil on canvas. 1928. The Yakut Republican Fine Arts Museum
197. P. Romanov. Alexeyev on a Horse. Oil on canvas. 1940. The Yakut Republican Fine Arts Museum
198. T. Sampilov. Shepherd. Oil on canvas. 1927. The Buryat Republican T. S. Sampilov Fine Art Museum. Ulan-Ude
199. T. Sampilov. Love in the Steppe. Oil on canvas. 1925—1927. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
200. T. Tsybikov. Buryat knives in silver setting. With steel for kindling fire — 1922, without steel — 1940
201. Sugar bowl. Etched niello. Kubachi. Daghestan. 1937
202. Karelian Tchain-stitch embroidery
203. V. Noskova. Chuvash embroidery. Oblique-stitch technique, 1938
204. Udmurt embroidery
205. S. Dashiyeu. Squirrels. Carving on wood. 1940
206. Vukvol. The Chukot Legend of Lenin. Engraving on Walrus Tusk. 1937—1938. The Central Lenin Museum in Moscow
207. A. Strakhov. V. Ulyanov (Lenin). Poster. 1924
208. Join the Red Cavalry! Poster. 1920
209. Koltsenko. New Soviet Land Act in the Ukraine. Poster. 1920
210. G. Narbut. Cover of the "Solntse Truda" (Sun of Labour) magazine. Indian ink on paper, pen. 1919. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
211. P. Volokidin. Portrait of a Girl-student. Oil on canvas. 1918. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
212. G. Svetlitsky. Agrarian Problem. Gouache on paper. 1918. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev



213. A. Petritsky. Invalids. Oil on canvas. 1924. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
214. A. Cherkassky. Tractor-Driver Dining in the Field. Oil on canvas. 1927. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
215. F. Krichevsky. Return. (From "Life" triptych). Oil and tempera on canvas. 1925—1927. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
216. F. Krichevsky. Those Who Defeated Wrangel. Oil on canvas. 1935. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
217. A. Kokel. At the post. Oil on canvas. 1927. The Kharkov Art Museum
218. P. Vasilyev. Partisans. Oil on canvas. 1928
219. N. Samokish. Attack on the White Guard Transport. Oil on canvas. 1927. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
220. G. Svetlitsky. The Bogun Army Passing the Dnieper (Exploit of Fisherman Alexeyev). Oil on canvas. 1929. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
221. A. Shovkunenko. The Dnieper Hydroelectric Power Station. Water-colour on paper. 1931. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
222. L. Muchnik. Bringing Food to the Potyomkin Battleship. Oil on canvas. 1934. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
223. S. Prokhorov. A Fine-Minute Meeting in a Hosiery Shop. Oil on canvas. 1935
224. A. Lyubimsky. Evening in the Steppe. Oil on canvas. 1937. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
225. K. Trokhimenko. Regular workers of the Dnieper Hydroelectric Power Station. Oil on canvas. 1937. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
226. A. Nesterenko. Seeing-off a Partisan. Oil on canvas. 1940. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
227. N. Burachek. A Road to a Collective Farm. Oil on canvas. 1936. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
228. M. Drak. Stage design to M. Gorky's play "The Lower Depths". 1920. The State Museum of Theatrical, Musical and Cinematographical Art of the Ukrainian SSR. Kiev
229. A. Khvostenko-Khvostov. Stage design to V. Mayakovsky's play "Mystery-Bouffe". 1919. The State Museum of Theatrical, Musical and Cinematographical Art of the Ukrainian SSR. Kiev
230. G. Pustovoi. Illustration to I. Goncharov's novel "Oblomov". Autolithograph. 1935. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
231. I. Izhakevich. Illustration to T. Shevchenko's poem "Varnak". Grisaille on paper. 1938. The T. G. Shevchenko State Museum in Kiev
232. E. Kulchitskaya. Dovbush. Xylograph. 1940
233. V. Kasiyan. Hero of Perekop. Xylograph. 1927
234. V. Kasiyan. Artyom. Xylograph. 1936
235. B. Kratko. A Red Army Man. Gesso. 1920. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
236. I. Severa. Copernicus. Bronze. 1938. The Moscow Planetarium
237. Z. Dindo. Woman-Delegate. Gesso. 1927. The State Fine Art Museum of the Ukrainian SSR. Kiev
238. P. Verna. Portrait of the Artist's Wife. Wood. 1925. The Ukrainian Folk Decorative Art Museum. Kiev
239. F. Kislenko. Small chest. Wood. 1936. The Ukrainian Folk Decorative Art Museum. Kiev
240. M. Primachenko. Painted dish. Angoby. 1936. The Ukrainian Folk Decorative Art Museum. Kiev
241. P. Vlasenko. Ornament. Water-colour. 1936
242. S. Serafimov, M. Felger, and S. Kravets. The State Industry Building in Kharkov. 1925—1929
243. V. Vesnin, N. Kolli, G. Orlov and S. Andreyevsky. The Lenin Dnieper Hydroelectric Power Station in Zaporozhye. 1927—1932
244. V. Zabolotny. The Ukrainian Supreme Soviet Building. 1936—1939. Kiev
245. V. Volkov. Partisans. Oil on canvas. 1928
246. Y. Pen. Shoe-Maker, a YCL member. Oil on canvas. 1925. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
247. D. Polozov. Yanka Kupala. Oil on canvas. 1921. The Yanka Kupala Museum. Minsk
248. M. Filippovich. Portrait of a Girl. Oil on canvas. 1930. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
249. E. Zaitsev. The Red Army Entering Minsk in 1920. Oil on canvas. 1940
250. I. Akhremchik. Peat of the Osinstroy. Water-colour and gouache on paper. 1937. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
251. O. Mariks. Stage design to E. Mirovich's play "Kastus Kalinovsky". 1923. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
252. S. Yudovin. From the "Civil War" cycle. Xylograph. 1928. Detail
253. A. Astapovich. First Tractors. Indian ink on paper. 1929. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
254. Z. Gorbovets. Pump-House in Vitebsk. Xylograph. 1920s
255. A. Tychina. A Highway Is Being Built. Gouache on paper. 1931. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
256. N. Tarasikov. Portrait of a Woman. Indian ink on paper. 1932. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
257. A. Grube. Lyre-Player. Wood. 1926. Not preserved
258. A. Bembel and V. Ritter. The Paris Commune. Bas-relief. Coloured gesso. 1933—1934. House of the Byelorussian Government. Minsk
259. A. Brazer. Portrait of S. M. Mikhoels. People's Artist of the USSR. Bronze. 1935. The State Art Museum of the Byelorussian SSR. Minsk
260. A. Glebov. The Liberation of Byelorussia. Clay. 1939. Detail. Not preserved
261. G. Lavrov. The Lenin Library. 1930—1932. Minsk
262. I. Langbard. House of the Byelorussian Government. 1930—1933. Minsk
263. M. Manizer. A Monument to V. I. Lenin in front of the House of the Byelorussian Government. 1933. Minsk
264. I. Langbard. The Byelorussian Academy of Sciences Building. 1935—1939. Minsk
265. Hand-woven Towel. 1938
266. A. Azimzade. From the "Hundred Views of Pre-Revolutionary Baku" series. Water-colour on paper. 1937. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku



267. M. Rakhmanzade. Old Baku. From the "Old and New Azerbaijan" series. Charcoal on paper. 1940. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
268. A. Azimzade. Wedding of the Poor. Water-colour and Indian ink on paper. 1931. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
269. B. Kengerli. Girl-Refugee. Water-colour on paper. 1921. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
270. G. Khalykov. Women's Section. Oil on canvas. 1930. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
271. S. Sharifzade. Vintage. Oil on canvas. 1939. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
272. G. Akhverdiyev. Portrait of People's Painter A. Azimzade. Oil on canvas. 1939. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
273. S. Salamzade. Portrait of Cotton-Grower Maniya Kerimova. Oil on canvas. 1938. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
274. S. Mangasarov. At a Cotton Plantation. Oil on canvas. 1933. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
275. P. Sabsai. Monument to S. M. Kirov. Bronze and granite. 1939. Baku
276. N. Fatullayev. Scale model of the scenery to the drama "Vagif" by Samed Vurgun. 1938. The Dzhabarly Theatre Museum. Baku
277. R. Tagizade. Chain-stitch embroidery. 1927. The Mustafayev State Art Museum of the Azerbaijan SSR. Baku
278. K. Kyazimzade and L. Kerimov. Carpet "Talk of two oves". 1940—1941. The Nizami Museum of Azerbaijan Literature. Baku
279. S. Pen. Press Palace. 1928. Baku
280. S. Dadashev and M. Useinov. The Gadzhibekov Azerbaijan Conservatoire. 1939—1940. Baku
281. M. Saryan. Mountains. Oil on canvas. 1923. The Tretyakov Gallery. Moscow
282. M. Saryan. Armenia. Oil on canvas. 1923. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
283. M. Saryan. Portrait of the Poet Avetik Isaakyan. Oil on canvas. 1940. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
284. S. Arakelyan. Chirchik Women. Oil on canvas. 1931. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow.
285. S. Arakelyan. Fishing in Lake Sevan. Oil on canvas. 1935. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
286. S. Agadzhanian. Self-Portrait. Oil on canvas. 1926. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
287. S. Agadzhanian. Portrait of an old woman. Oil on canvas. 1928. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
288. G. Grigoryan. Portrait of Stepan Shaumyan. Oil on canvas. 1926. The property of the author. Yerevan
289. A. Bazhbeuk-Melikyan. Portrait of Laviniya in Yellow. Oil on canvas. 1938. Private collection. Moscow
290. A. Kodzhoyan. Communists Facing Firing Squads in Tatev. Wax paints on canvas. 1930. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
291. S. Stepanyan. Monument to Gukas Gukasyan. Granite. 1934. Yerevan
292. A. Sarksyian, Suren Spandaryan. Marble. 1927. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
293. G. Gyurdzhyan. Construction of the Shirak Canal Dam. Oil on canvas. 1926. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
294. Pile carpet. After A. Keshishyan's drawing. Lengorg artel. 1936. Leninakan
295. A. Kodzhoyan. Illustration to S. Zoryan's tale "Azaran blbul". 1925
296. E. Kochar. Illustration to "David of Sasun". Gouache on paper. 1939. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
297. M. Abegyan. A road to Nork. Linocut. 1934
298. M. Saryan. Stage design to A. Spendiaryov's opera "Almast". Gouache and water-colour on paper. 1939. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
299. S. Taryan. Stage design to G. Sundukyan's play "Khatabala". Gouache on paper. 1940. The Literature and Art Museum of the Armenian Academy of Sciences. Yerevan
300. A. Tamanyan. Opera and Ballet Theatre. 1939. Yerevan
301. A. Tamanyan. House of the Armenian Government. 1941. Yerevan
302. R. Israelyan. Wine cellars of the Ararat Trust. 1938—1945. Yerevan
303. E. Akhvediani. Old Tbilisi. Oil on canvas. 1925. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
304. L. Gudiashvili. Portrait of Niko Pirosmani. Oil on canvas. 1928. The Georgian Picture Gallery. Tbilisi
305. A. Tsimakuridze. The Mouth of the Borzhomi Gorge. Oil on canvas. 1936. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
306. D. Kakabadze. Landscape of Imeretia. Oil on canvas. 1934. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
307. K. Magalashvili. Portrait of Y. Nikoladze. Oil on canvas. 1922. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi.
308. A. Kutateladze. Sergo Ordzhonikidze Leading the Kabardino-Balkar Partisans to the Battle. Oil on canvas. Early 1930s. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
309. U. Dzhaparidze. Mountainous Tushetia. Oil on canvas. 1935. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
310. U. Dzhaparidze. Old Friends. Oil on canvas. 1938. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
311. I. Sharleman. Illustration to V. Barnov's book "Georgy Saakadze". Indian ink on paper. 1939
312. T. Abakeliya. Autumn in Imeretia. Pencil, water-colour and gouache on paper. 1937. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
313. S. Kobuladze. Portrait of Shota Rustaveli. Frontispiece to "The Knight in the Panther Skin". Indian ink on paper. 1937. The Tretyakov Gallery. Moscow
314. S. Kobuladze. Illustration to "The Song of Igor's Campaign". Indian ink on paper. 1939. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
315. L. Gudiashvili. Illustration to "Wisdom of Lie" by Sulhan Saba Orbeliani. Sepia on paper. 1939
316. D. Kutateladze. Comrades Ordzhonikidze and Kirov in the Northern Caucasus in 1920. Coloured etching. 1937.
317. N. Kandelaki. Lado Gudiashvili. Stone. 1935. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
318. Y. Nikoladze. Ilya Chavchavadze. Marble. 1937. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi
319. N. Tsereteli. M. Garibdzhanian. Marble. 1927. The State Art Museum of the Georgian SSR. Tbilisi



320. R. Tavadze. Monument to Zakhary Paliashvili. Gesso. 1939. The Conservatoire. Tbilisi
321. I. Gamrekeli. Stage design to S. Shanshiashvili's drama "Anzor". 1928
322. N. Neprintsev, S. Satunts, and V. Urushadze. Circus in Tbilisi. 1939—1940
323. V. Kokorin and G. Lezhava. House of the Georgian Government. 1933—1938. Tbilisi
324. Nielloed and etched filigree silver vase. 1940 (?). Silver tray. Chasing and carving. 1940. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
325. L. Bure. In the Shir-Dor court. Oil on canvas. 1929. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
326. V. Rozhdestvensky. Ishany. From the "Old Uzbekistan" series. Autolithograph. 1940. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
327. M. Kurzin. Portrait of a Collective Farmer. 1938. Indian ink on paper. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
328. O. Tatevosyan. Old Samarkand. Oil on canvas. 1929. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
329. A. Nikolayev Usta Nasreddin Shokhaidarov. Coloured pencil on paper. 1936. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
330. A. Volkov. Ferghana. Village. Tempera and lacquer on canvas. 1926. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
331. P. Benkov. Girl from Khiva. Oil on canvas. 1931. The Tretyakov Gallery. Moscow
332. N. Kashina. Sunflowers. Oil on canvas. 1940. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
333. P. Benkov. Portrait of a Top-Notch Collective Farmer. Oil on canvas. 1940. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
334. V. Kovalevskaya. In the Box. Oil on canvas. 1937. The State Art Museum of the Uzbek SSR. Tashkent
335. N. Karakhan. Reapers Returning. Oil on canvas. 1934. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
336. U. Tansykbayev. Camp of Nomads. Oil on canvas. 1931. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
337. A. Sidorov. The Vatan (Motherland) Cinema Theatre. 1936. Tashkent
338. S. Polupanov. Pavillion of the Uzbek SSR at the USSR Agricultural Exhibition. 1938. Moscow
339. S. Polupanov. Pavillion of the Uzbek SSR at the USSR Agricultural Exhibition. Detail
340. A. Kasymdzhanov. Painted cover of a wooden table. 1923. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
341. B. Nurali. Old Turkmen Way of Life. Oil on canvas. 1927. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
342. B. Nurali. Portrait of Khalidzhi. Oil on canvas. 1926. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
343. S. Beglyarov. Turkmen Women. Oil on canvas. 1929. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
344. I. Cherinko. An old Turkmen. Sketch. Oil on canvas. 1938. The State Fine Arts Museum of the Turkmen SSR. Ashkhabad
345. A. Karelin and E. Tripolskaya. Monument to Lenin. 1927. Ashkhabad
346. O. Khodzhamuradova, S. Muradova, and E. Krylov. Carpet with portrait of Lenin. 1936
347. The belt. Gilt silver, cornelians. 1920s. Private collection. Moscow
348. Breast ornaments for ladies' costume. Silver with engraving and coloured glass insets
349. L. Bure. Cartoon. Indian ink. 1920s
350. P. Falbov. Let Us Master Technology. Relief. 1935. Not preserved
351. E. Burtsev. Water Has Come. The Great Ferghana Canal. Oil on canvas. 1940. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
352. V. Sidorenko. Evening on the Vakhsh Canal. Oil on canvas. 1934. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
353. I. Yershov. A Tajik Woman. Oil on canvas. 1939. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
354. A. Ashurov. Self-Portrait. Oil on canvas. 1940. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
355. M. Khoshmukhamedov. Fortress. Oil on canvas. 1940. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
356. Y. Raufov. Flowers in a Vase. Gouache on paper. 1940. The Bekhzada Republican United Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
357. S. Chuikov. Happy Motherhood. Oil on canvas. 1937. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
358. S. Chuikov. Aircraft in the Steppe. Oil on canvas. 1937. The State Art Museum of the Peoples of the East. Moscow
359. S. Chuikov. Hunter with a Golden Eagle. Oil on canvas. 1938. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
360. V. Obratsov. Listening to the Radio. Oil on canvas. 1933. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
361. S. Akylbekov. Collective-Farm Flock. Oil on canvas. 1939. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
362. G. Aitiyev. Yurtas. Oil on canvas. 1940. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
363. G. Aitiyev. Portrait of the Painter S. Akylbekov. Oil on canvas. 1937. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
364. L. Mesarosh. Head of an Old Woman. Coloured gesso. 1936. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
365. L. Deimant. Portrait of a Collective Farmer. Oil on canvas. 1938. The State Fine Arts Museum of the Kirghiz SSR. Frunze
366. Carpet-shirdak. 1937
367. N. Khludov. Harvest-time. Water-colour on paper. 1927. The Central Kazakhstan Museum. Alma Ata
368. A. Kasteyev. The Bought Bride. Oil on canvas. 1938. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata
369. A. Kasteyev. The Turksib Railroad. Water-colour on paper. 1932. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata
370. A. Nenashev. Design of a curtain to L. Silber's opera "Beket". Water-colour on paper. 1935. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata
371. K. Khodzhikov. Treshing. Water-colour on paper. 1937. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata
372. L. Leontyev. Collective-Farm Bazaar. Oil on canvas. 1939. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata



373. M. Lizogub. A Young Pioneer in Aul. Oil on canvas. 1940. The Shevchenko Kazakh Art Gallery. Alma Ata
374. Vase. Experimental Ceramic Station in Alma Ata. 1930s. The Ceramic Factory Museum. Alma Ata
375. A. Plamadiyala. Worker. Gesso. 1922. The State Art Museum of the Moldavian SSR. Kishinev
376. M. Gamburd. Hay-Makers. Oil on canvas. 1937. The State Art Museum of the Moldavian SSR. Kishinev
377. A. Bolier. Still Life. Oil on canvas. 1930s. The State Art Museum of the Moldavian SSR. Kishinev
378. A. Foinitsky. Construction of a Theatre in Tiraspol. 1935. The State Art Museum of the Moldavian SSR. Kishinev
379. Moldavian ceramic vessels. The State Art Museum of the Moldavian SSR. Kishinev
380. Moldavian carpet. Kotovsky Artel. 1930s
381. K. Zale. Portrait of J. Garibaldi. Gesso. 1919
382. L. Svemp. Still Life with a Lobster and Fruits. Oil on canvas. 1937—1938. Private collection. Riga
383. K. Miesniek. Worker. Oil on canvas. 1923. The Property of the author. Riga
384. J. Tilberg. Portrait of the Poet Janis Rainis. Oil on canvas. 1925. The State Art Museum of the Latvian SSR. Riga.
385. O. Skulme. Vagrant Musician. Oil on canvas. 1928. The State Art Museum of the Latvian SSR. Riga
386. E. Kalnin. Rafters. Oil on canvas. 1935. The State Art Museum of the Latvian SSR. Riga
387. J. Liepin. Fishing-Harbour. Oil on canvas. 1934. The State Art Museum of the Latvian SSR. Riga
388. C. Skilter. Fisherwoman. Gesso. 1924. The Shkilter Memorial Museum. Riga
389. K. Janson. Monument to P. Domanis. Granite. 1941. Madona
390. T. Zalkaln. Monument to the Poet Janis Poruk. Detail. Forest Gemetery. 1930. Riga
391. K. Zale. Dying Rider. Group from the Fraternal Gemetery ensemble. Travertine. 1927. Riga
392. K. Zemdega. Monument to the Poet Janis Rainis. Granite. 1934. The Rainis Cemetery in Riga
393. A. Cirulis. Tapestry. 1936—1937
394. P. Kalpokas. Self-Portrait. Oil on canvas. 1935—1937 (?). The State Art Museum of the Lithuanian SSR. Vilnius
395. A. Zmuidinavicius. Dunes in Palanga. Oil canvas. 1931. The Kaunas Ciurlenis Art Museum
396. S. Venozinskis. Portrait of the Art Historian P. Galaune. 1928. The Kaunas Ciurlenis Art Museum
397. P. Rimsha. Portrait of the Writer Zemaite. Bronze. 1926. The Kaunas Ciurlenis Art Museum
398. V. Gribas. Simonas Daukantas. Bronze. 1930. Papile
399. J. Mikenas. Portrait of the Artist's Wife. Coloured gesso. 1936. The Kaunas Ciurlenis Art Museum
400. J. Mikenas. A Woman's Portrait. Marble. 1938. The State Art Museum of the Lithuanian SSR. Vilnius
401. V. Jurkunas. Fishermen in the Sea. Linocut. 1938
402. S. Zukas. From the book "Faces and Masks". Lithograph. 1939
403. S. Zukas. Ecclesiastic as Such. Autolithograph. 1930s
404. L. Strolis. Decorative Vases. Glazed Painting. 1938.
405. Towel rail. Carving on wood. 1920s
406. A. Yegorov. Street in Narva. Oil on canvas. 1934. The Tallinn State Art Museum
407. K. Lijmand. Portrait of Ajno Bach. Oil on canvas. 1937. The Tartu State Art Museum
408. Kh. Mugasto. Threshing-Floor. Coloured xylograph. 1937
409. A. Johani. Shoe-Makers. Coloured chalks. 1936. The Tallinn State Art Museum
410. A. Johani. Workers' Demonstration on July 21, 1940 in Tartu. Oil on canvas. 1940. The Tartu State Art Museum
411. A. Miskmaa. Fisherman from Hijuma Island. Oil on canvas. 1940. The Tartu State Art Museum
412. E. Vijralt. Portrait of Kristjan Raud. Dry-point. 1939. The Tallinn State Art Museum
413. J. Koort. Pottery. 1932
414. E. Adamson-Erik. Terracotta pots. 1939
415. J. Koort. Roe. Bronze. 1929. Tallinn
416. Binding of "Kalevipoeg". Stamped leather. 1937
417. K. Raud. Trip to the world's end. Illustration to "Kalevipoeg" Charcoal. 1935

On the overcover: A. Strakhov's poster "V. Ulyanov (Lenin)". 1924. Detail



# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

Абакелия Тамара Григорьевна. 1905—1953. 283 \*, 287  
Аббасов (Абасов) Алискер Мамед Исмаил оглы. 1916—1969. 246  
Абдугафуров Абдурахим. 1867—1950. 304  
Абдуллаев Абдулхак Аксакалович. 1918. 301  
Абдуллаев Лутфулла Абдуллаевич. 1912. 301, 302  
Абдуллаев Микаил Гусейн оглы. 1921. 240, 241  
Абдуллаев Сагдулла Абдуллаевич. 1916. 301, 302  
Абдурахманов Фуад Гасан оглы. 1915—1971. 243  
Абегян Мегер (Мгер) Манукович. 1909. 259, 265, 269 \*  
Абрамов Александр Арушанович. 1911. 320  
Абросимов Павел Васильевич. 1900—1961. 216  
Авалишвили Георгий Николаевич. 1897—1942. 289  
Аванесян Арсен Аршакович. 1906. 246  
Аверин Всеволод Григорьевич. 1889—1946. 186, 204  
Авилов Михаил Иванович. 1882—1954. 68  
Агаджанян Степан Меликсетович. 1863—1940. 253, 254, 258, 260 \*, 261 \*  
Агаев Аба-бала. 1880—1941. 246  
Агапов Василий Михайлович. 1898. 175  
Агаронян Арсен Аркадьевич. 1898—1938. 272  
Агаян Сусанна Михайловна. 1900—1958. 147  
Агнит-Следзевский Казимир Генрихович. 1898. 185, 201  
Адамова Евгения Михайловна. 1913. 320  
Адамсон Амандус Иоханнович (Аманд Иванович). 1855—1929. 386  
Адамсон (Саннамеэс) Мари Андреевна. 1908. 387  
Адамсон-Эрик Эрик Янович. 1902—1968. 382, 386, 388 \*  
Ажигиров Александр Прокофьевич. 1909. 178  
Азгур Заир Исаакович. 1908. 220, 230, 231, 232  
Азимзаде Азим Асланович (Азим Аслан оглы). 1880—1943. 237, 238 \*, 239 \*, 244  
Айжен Янис Янович. 1899—1941. 356, 366  
Айтиев Гапар Айтиевич. 1912. 11, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333 \*, 334 \*, 337  
Акимов Василий Петрович. 1894. 144  
Акимов Николай Павлович. 1901—1968. 92, 98 \*  
Акопян Корюн Арутюнович. 1908. 272  
Акрамов Мухаммед. Род. конец XIX в. 304  
Акрамов Хайдар. Род. конец XIX в. 304  
Акылбеков Сабырбек Мамбетсадыкович. 1914—1968. 327, 328, 329, 330, 331, 332 \*, 337  
Алабян Каро Семенович. 1897—1959. 253, 260, 262, 270  
Алексеев Николай Васильевич. 1894—1934. 110, 186  
Алексеев Федор Иванович. 1898. 211  
Алехин Митрофан Васильевич. 1857—1936. 168  
Алешин Павел Федотович. 1881—1961. 215, 392  
Алешин Сергей Семенович. 1886—1963. 13, 14, 18 \*  
Алиев Али Ага. 1917—1942. 240  
Алиев Баба Бала-Баба оглы. 1915. 241  
Ализаде Джаббар. 1875—1940. 246  
Алимов Аюб (Алимджанов Аюбджан). 1878—1959. 325  
Аллабердыев Хаки. 1920. 320  
Алмасзаде Энвер Гаджи Ага оглы. 1918. 246  
Альменов Байназар Мустафьевич. 1909. 168  
Альтман Натан Исаевич. 1889—1970. 27, 96  
Алякринский Петр Александрович. 1892—1961. 24  
Андерсон Вольдемар Петрович. 1891—1942. 351

Андреев Виктор Семенович. 1905. 159, 215  
Андреев Вячеслав Андреевич. 1890—1945. 138  
Андреев Николай Андреевич. 1873—1932. 14, 16 \*, 17 \*, 19 \*, 27, 28, 29 \*, 90, 104, 122, 126, 127 \*, 128  
Андриашвили Георгий Михайлович. 1930. 289  
Андриевский Сергей Григорьевич. 1898. 155, 215, 217 \*  
Андрущенко Георгий Иванович. 1902. 218  
Анисимов Стефан Лукич. 1910. 326  
Аннакулиева Дурдыгозель. 1908. 320  
Аннануров Якуб Кулиевич. 1916. 320  
Анненков Юрий Павлович. 1889. 28, 32 \*  
Антинис Робертас Ионо. 1898. 372, 373  
Антоненко А. Е. 326  
Антонов Федор Васильевич. 1904. 76  
Антоновский Борис Иванович. 1891—1934. 102, 103  
Антощенко-Оленев Валентин Иосифович. 1900. 337, 340  
Апинис (Апин) Артур Петрович. 1904. 360  
Апсит (Апситис) Александр Петрович. 1880—1944. 16, 20, 24 \*, 351, 394  
Аракелян Седрак Аракелович. 1884—1942. 253, 254, 258 \*, 259 \*  
Арапов Анатолий Афанасьевич. 1876—1949. 90, 96, 244  
Арджанова Курбан. 318  
Аренд Петерис. 1900. 358  
Арендт Ариадна Александровна. 1906. 146  
Аржигов Иван Александрович. 1904—1952. 178  
Аринин Михаил Александрович. 1897—1967. 296, 301  
Арсланкулов Ташпулат. 1882—1962. 310  
Арсланов Мухамет Нуриахметович. 1910. 162  
Арсланов Осман (Усман) Валеевич. 1897—1941. 163  
Арутчан (Арутчян) Михаил (Микаэл) Аветович. 1897—1961. 253, 262, 268  
Архангельский Валентин Евгеньевич. 1914. 310  
Архипов Абрам Ефимович. 1862—1930. 36, 55 \*, 56  
Асарбекова (Асырбекова) Сура. 1875— ум. (?). 332  
Аскар-Сарыджа Хаз-Булат Нухбекович. 1900. 171  
Астапович Аркадий Антонович. 1896— ум. после 1941. 227 \*, 228  
Аунынь (Ауныньш) Раймонд (Рейнис) Янович. 1907—1960. 366  
Афганлы Бедура Мелик кызы. 1912. 246  
Ахвердиев Гасан Али оглы. 1917. 240, 243 \*  
Ахвледиани Елена Дмитриевна. 1901. 274 \*, 278, 279, 284, 287, 288, 392  
Ахмаров Чингиз Габдурахманович (Абдурахманович). 1912. 301  
Ахмедалиев Я. 304  
Ахмедова Биби. 1900. 318  
Ахремчик Иван Осипович. 1903—1971. 219, 222, 223, 225 \*  
Ахриев Хаджибекир Б. 168  
Ахун (Ахунов) Садри Салахович. 1903. 168  
Ахупдов Исмаил Гусейн оглы. 1907—1969. 238, 239, 244  
Ашуров Абдулла Достмухаммедович. 1904. 322, 325 \*  
  
Бабаджанов М. 326  
Бабаев Абдул Гусейн Микаил оглы. 1862—1961. 248  
Бабиевский Константин Васильевич. 1896. 310  
Бабилов Геннадий Федорович. 1911. 320  
Бажбеук-Меликян (Бажбеук-Меликов) Александр Александрович. 1891—1966. 258, 262 \*, 273, 278  
Байбарышев Петр Михайлович. 1894—1942 (?). 166  
Байкова М. К. 175  
Баканов Иван Михайлович. 1870—1936. 151 \*

\* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.



- Бакшеев Василий Николаевич. 1862—1958. 39, 57, 58, 82  
 Балавенский (Баловенский) Федор Петрович. 1865—1943. 186, 206  
 Баландин Павел Александрович. 1912. 146  
 Балицкий Иван Васильевич. 1895—1971. 168  
 Балтгайлис Карлис Анджевич. 1893. 355  
 Бальер Август Иванович. 1877—1961. 347 \*, 348  
 Бальхозин Игорь Борисович. 1913. 340  
 Баранов Николай Варфоломеевич. 1909. 391  
 Баратбеков Юлдашбек. 1890—1967. 325, 326  
 Бархин Григорий Борисович. 1880—1969. 156  
 Басов Бениамин Матвеевич (Бениамин Моисеевич). 1913. 228  
 Бах-Лийманд (Бах) Айно Густавовна. 1901. 380, 381, 388  
 Бахлулзаде Саттар Бахлул оглы. 1909. 241  
 Башинджагян Геворк (Георгий) Захарович. 1857—1925. 253, 259  
 Бегляров Сергей Никитович. 1898—1949. 311, 314 \*, 315, 318, 320  
 Беспалова-Михалева (Беспалова-Михалева) Тамара Николаевна. 1912. 145  
 Безруков Иван Григорьевич. 1910. 344  
 Белевич Иосиф Антонович. 1916. 331  
 Белинскис Феликсас Казё. 1904. 376  
 Белоскурский Осип (Иосиф) Николаевич. 1883—1943. 343  
 Белостоцкий Ефим (Юхим) Исаевич. 1893—1961. 206, 207  
 Беляев Василий Павлович. 1901—1942. 174  
 Бембель Андрей Онуфриевич. 1905. 220, 230, 231 \*  
 Бенуа Александр Николаевич. 1870—1960. 28, 90, 107  
 Беньков Павел Петрович. 1879—1949. 9, 57, 164, 166, 296, 301, 302 \*, 303 \*, 394  
 Бердыева Китчан (Гытджан). 320  
 Бершадский Юлий Рафаилович. 1869—1956. 196  
 Беседин Сергей Фотиевич. 1901. 196, 203  
 Беспрозванный М. 308  
 Бибииков Георгий Николаевич. 1903. 94  
 Билибин Дмитрий Иванович. 1898—1963. 326  
 Билибин Иван Яковлевич. 1876—1942. 299, 359  
 Бирзениек Александр Кришьянович. 1893. 356  
 Бланк Бер Пинхусович (Борис Павлович). 1897—1957. 202  
 Блеткин Петр Михайлович. 1903. 280, 282  
 Блох Леонора (Элеонора) Абрамовна. 1881—1943. 186, 206, 207  
 Блюме П. М. 169  
 Бобышов Михаил Павлович. 1885—1964. 99, 323  
 Богаевский Константин Федорович. 1872—1943. 62  
 Боголюбов Вениамин Яковлевич. 1895—1954. 140  
 Богородский Федор Семенович. 1895—1959. 38, 47, 57, 58 \*, 107, 391  
 Боим Соломон Самсонович. 1899. 117  
 Бойчук Михаил Львович. 1882—1939. 188, 189, 193, 194  
 Бойчук Тимофей Львович. 1898—1922. 185, 189  
 Болкоев Федор Иванович. 1886—1965. 337  
 Борисенко Павел Федорович. 1905. 203  
 Борисов Н. 168 \*, 392  
 Бородкин Осмо Павлович. 1913—1949. 175  
 Бортников Алексей Ильич. 1909. 337, 341, 342  
 Ботковели Заал. 289  
 Ботковели Константин. 289  
 Бразер Абрам Маркович. 1892—1942. 219, 229, 230, 231 \*, 232, 392  
 Браилашвили (Браиловская) Нина Петровна. 1899. 284  
 Брегман Авель Пинхусович. 1906—1958. 234  
 Бренцен Карлис (Карл). 1879—1951. 362, 363  
 Бренцен Эдуард Янович. 1885—1929. 351, 355, 359  
 Бриммер Николай Леонидович. 1898—1929. 110  
 Брискин Вениамин Маркович. 1906. 118  
 Бродаты Лев Григорьевич. 1889—1954. 27, 32 \*, 101, 102, 103, 118  
 Бродский Исаак Израилевич. 1883—1939. 8, 27, 35, 39 \*, 40 \*, 41 \*, 42, 44, 74, 189, 342, 391  
 Бруни Лев Александрович. 1894—1948. 84, 87, 105, 115  
 Бруни Татьяна Георгиевна. 1902. 99  
 Брылов Георгий Александрович. 1898—1945. 337, 341  
 Брягин Александр Иванович. 1888—1948. 151  
 Бубнов Александр Павлович. 1908—1964. 79, 86  
 Буковецкий Евгений Иосифович (Осипович). 1866—1948. 196  
 Булака Мечисловас Альбино. 1907. 368, 374  
 Бунятян (Буняттов) Николай Гаврилович. 1878/84—1943. 270  
 Бурачек Николай Григорьевич. 1871—1942. 196, 203 \*  
 Бурдель Антуан. 1861—1929. 372  
 Бурцев Еремей Григорьевич. 1894—1942. 295, 321, 322, 323 \*  
 Бурэ Леон Леонардович. 1887—1943. 295, 296 \*, 297, 299, 321, 322 \*, 393  
 Буторов Константин Леонидович. 1922. 175  
 Бутурлин Михаил Дмитриевич. 1883—1966. 147  
 Бучас Бернардас Леоно. 1903. 373, 378  
 Бучкин Петр Дмитриевич. 1886—1965. 174  
 Бучукури Иван. 1931. 289  
 Буш Карлис (Карл) Микелович. 1912. 361, 366  
 Быков Константин Яковлевич. 1896. 237  
 Быков Федор Семенович. 1885—1966. 391  
 Бялыницкий-Бируля Витольд Казтанович. 1872—1957. 57  
 Ваисов Балта. 1892—1958. 304  
 Валиуллин Николай К. 1911—1943. 167  
 Валобуев Александр Викторович. 1907—1963. 291  
 Вараксин Владимир Николаевич. 1901. 234, 235  
 Варнас Адомас. 1879. 367, 368  
 Варпех Михаил Станиславович. 1909. 94  
 Василевич Г. Н. 206  
 Васильев Петр Васильевич. 1899. 191, 193 \*, 205, 392  
 Васнецов Аполлинарий Михайлович. 1856—1933. 278  
 Ватагин Василий Алексеевич. 1883—1969. 142, 146 \*  
 Ватолина Нина Николаевна. 1915. 121  
 Вахтангов Сергей Евгеньевич. 1907. 156  
 Вейдеманис Карлис Янович. 1897—1944. 351  
 Векшин Георгий Ефимович. 1917. 162  
 Вельбри Эдгар Иоханнесович. 1902. 387  
 Венедиктов Александр Михайлович. 1913. 298  
 Веножинскис Юстинас Винцо. 1886—1960. 367, 368, 369, 371 \*, 373, 377  
 Вепхвадзе Иван Алексеевич. 1888—1971. 280  
 Верейский Георгий Семенович. 1886—1962. 27, 28, 104, 105, 115, 117 \*, 164  
 Верещагин Василий Васильевич. 1842—1904. 295  
 Верна Петр Петрович. 1876—1966. 211, 214 \*  
 Веснин Александр Александрович. 1883—1959. 90, 91, 154, 250, 392  
 Веснин Виктор Александрович. 1882—1950. 12, 154, 155, 215, 217 \*, 250, 392  
 Веснин Леонид Александрович. 1880—1933. 154, 250, 392  
 Видберг Сигизмунд Янович. 1890—1970. 360  
 Виер Гавриил Семенович. 1890—1964. 221  
 Визгирда Викторас. 1904. 371  
 Вийральт Эдуард Антонович. 1898—1954. 380, 384, 387 \*, 388, 390  
 Вильямс Петр Владимирович. 1902—1947. 40, 98, 99 \*  
 Вимба Вольдемар Рейнович. 1904. 355  
 Виноградов Милий Александрович. 1910. 94  
 Вирсаладзе Симон (Сулико) Багратович. 1909. 99, 244, 288  
 Витол Эдуард Янович. 1877—1954. 355  
 Владимиров Иван Алексеевич. 1869—1947. 32, 35, 391  
 Владычук Александр Павлович. 1893. 311  
 Власенко Прасковья (Параска) Ивановна. 1900—1960. 209, 212, 215 \*



Власов Александр Васильевич. 1900—1962. **159, 160 \***  
 Власов Михаил Александрович. 1898. **238, 239**  
 Власова Сара (Сарра) Ивановна. 1906. **239**  
 Вовк Наталья Ефимовна. 1896—1970. **213**  
 Вовченко Василий Моисеевич. 1900. **200**  
 Вознюк Павел Антонович. 1912. **344**  
 Воинов Александр Петрович. 1902. **235**  
 Волков Александр Николаевич. 1886—1957. **295, 299, 300 \***  
 Волков Анатолий Валентинович. 1908. **228, 229, 230**  
 Волков Борис Иванович. 1900—1970. **91**  
 Волков Валентин Викторович. 1881—1964. **32, 219, 220 \*, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230**  
 Волнухин Сергей Михайлович. 1859—1921. **347**  
 Волчек Виктор Матвеевич. 1910. **310**  
 Волокидин Павел Гаврилович. 1877—1936. **185, 187 \*, 190, 193, 196**  
 Вольберг Аугуст Хансович. 1896. **387**  
 Вольгемут К. из Руцавы. 1865—1957. **364**  
 Вольмиев Бяшим. **311**  
 Ворносков Василий Петрович. 1876—1940 **152**  
 Вуквол. 1913—1941. **172, 182 \***  
 Вылко (Тыко Вылко) Илья Константинович. 1886—1960. **173**  
 Вылко Николай Ильич. **172**  
 Выэрахансу Иоханнес Хансович. 1902. **388**

Габашвили Георгий (Гиго) Иванович. 1862—1936. **273, 275, 279, 280**  
 Габашвили Иосиф Ильич. 1908. **278, 283, 284**  
 Гавриленко Павел Никифорович. 1902—1961. **223**  
 Гаврилюк Ефим. **213**  
 Гаджиев Эмир Саакли-Али оглы. 1899. **237, 238, 239, 246**  
 Гайдин Алексей Семенович. Конец XIX в.—1939. **176**  
 Гайдукевич Станислав Сильвестрович. 1875—1938. **392**  
 Гайнутдинов Измаил Галиевич. 1908. **168**  
 Галеев М. **161**  
 Галиндом Артур Петрович. 1894. **364**  
 Галстян Симон Месропович. 1914. **259**  
 Гальдикас Адомас. 1893—1969. **367, 369, 371, 373**  
 Гальченко Иван Петрович. 1880—1971. **327, 331, 332**  
 Гамбурд Моисей Ефимович. 1904—1954. **347 \*, 349**  
 Гамрекели Ираклий Ильич. 1894—1943. **278, 288, 291 \*, 392**  
 Ганф Юлий Абрамович. 1898. **101, 102, 103, 118, 121, 183, 201, 205**  
 Гапоненко Тарас Гурьевич. 1906. **79, 81 \*, 83, 86**  
 Гарбуз Василий Степанович. 1882. **211**  
 Гарибян Арарат Сумбатович. 1903—1952. **265**  
 Гафуров А. **325**  
 Гафуров Шамсутдин (Шамсиддин). 1883. **304**  
 Гебус-Баранецкая Стефания Мефодиевна. 1905. **204**  
 Гегелло Александр Иванович. 1891—1965. **391**  
 Геллер Петр Исаакович. 1862—1935. **32**  
 Гельман Макс Исаевич. 1892. **185, 206**  
 Гельфрейх Владимир Георгиевич. 1885—1967. **126, 157, 292**  
 Гембицкий Ибрагим Рафаилович. 1900. **228, 230**  
 Герардов Николай Николаевич. 1873—1919. **32**  
 Герасименко Аким Агафонович. 1888. **211**  
 Герасименко Яков Агафонович. 1891. **211**  
 Герасимов Александр Михайлович. 1881—1963. **11, 43 \*, 44, 74, 77 \*, 115, 189**  
 Герасимов Георгий Герасимович. 1897. **344**  
 Герасимов Михаил Николаевич. 1883—1958. **237, 238, 240**  
 Герасимов Николай Михайлович. 1897. **298**  
 Герасимов Сергей Васильевич. 1885—1964. **11, 28 \*, 32, 56, 58 \*, 80, 83 \*, 112 \*, 113, 114, 115**  
 Гербановский Леонид Владимирович. 1912—1943. **337, 341**  
 Гершаник Роман Васильевич. 1898. **315**

Гзелишвили Константин Константинович. 1902—1970. **282**  
 Гиголашвили Александр Иванович. 1911. **280**  
 Гиголашвили Шалва Александрович. 1908. **294**  
 Гинзбург Моисей Яковлевич. 1892—1946. **156**  
 Гицевич Вера Абрамовна. **94**  
 Глебов Алексей Константинович. 1908—1968. **230, 231, 232 \*, 233**  
 Глущенко Николай Петрович. 1901. **196**  
 Глущенко Пелагея Ивановна. 1908. **209**  
 Говорков Виктор Иванович. 1906. **121**  
 Голиков Иван Иванович. 1886—1937. **151 \***  
 Голиков П. Н. 1867—1947. **147**  
 Голли Владимир Дмитриевич. 1905. **326**  
 Голованов Николай Осипович. 1908—1964. **182**  
 Головин Александр Яковлевич. 1863—1930. **38, 89 \*, 90**  
 Голосов Илья Александрович. 1883—1945. **156**  
 Голосов Пантелеймон Александрович. 1882—1945. **156, 158 \***  
 Голубкина Анна Семеновна. 1864—1927. **122, 125, 128, 129 \***  
 Голубь Петр Семенович. 1913—1953. **121**  
 Гольц Георгий Павлович. 1893—1946. **159**  
 Гончар Иван Тарасович. 1888—1944. **186, 210, 211**  
 Гончаров Андрей Дмитриевич. 1903. **40, 87, 94, 115**  
 Горбовец Зиновий Исаакович. 1897. **227 \*, 228**  
 Горелов Гавриил Никитич. 1880—1966. **35**  
 Гори (Агори Велло Георгиевич, Г. Тыниссон). 1894—1944. **384, 390**  
 Горилый Павел Петрович. 1908—1941. **200**  
 Городецкий Сергей Митрофанович. 1884. **237**  
 Горчаков Анатолий Павлович. 1899. **239**  
 Горшенин А. **306**  
 Горюшкин-Сорокопудов Иван Силович. 1873—1954. **57, 82, 86 \***  
 Горяев Виталий Николаевич. 1910. **118**  
 Грабарь Игорь Эммануилович. 1871—1960. **57, 58, 66, 71 \*, 74, 189**  
 Градов Георгий Александрович. 1911. **336**  
 Греков Митрофан Борисович. 1882—1934. **8, 36, 44 \*, 45 \*, 46, 68**  
 Греченко Василий Николаевич. 1906—1967. **200**  
 Грибас Винцас Юргё. 1890—1941. **372, 373 \*, 378**  
 Григолиа Ладос (Владимир) Давидович. 1903. **284**  
 Григорьев Александр Владимирович. 1891—1961. **161, 164, 166**  
 Григорьев Сергей Алексеевич. 1910. **196**  
 Григорьянц Константин Георгиевич. 1876—1955. **301**  
 Григорян Георгий Степанович (Джотто). 1897. **258, 262 \***  
 Григорян Марк Владимирович. 1900. **272**  
 Гризелли Орландо. 1880. **16**  
 Гриневский Генрих Федорович. 1868—1937. **273**  
 Грубе Александр Васильевич. 1894. **219, 230 \*, 232**  
 Грядунова Александра Павловна. 1898. **211**  
 Гудайтис Антанас Мартино. 1904. **368, 370, 371, 377**  
 Гудиашвили Ладос (Владимир) Давидович. 1896. **8, 275 \*, 278, 279, 280, 283, 286 \*, 287, 392**  
 Гулашвили Ш. **294**  
 Гуляев Вадим Николаевич. 1890—1940. **295**  
 Гумеров Г. **161**  
 Гундобин Николай Петрович. 1893—1942/3. **154**  
 Гурвич Михаил Л. **174**  
 Гуркин (Чорос) Григорий Иванович. 1870—1937. **173**  
 Гурло Николай Васильевич. 1914. **229**  
 Гурьев Василий Петрович. 1871—1937. **152**  
 Гурьев П. Дмитриевич. **152**  
 Гурьев Федор Николаевич. 1916—1944. **152**  
 Гусак Федор Терентьевич. 1897—1957. **246**  
 Гусаченко Николай Никифорович. 1893. **168**  
 Гусев Николай Иванович. 1899—1965. **222, 224**  
 Гутковский Павел Макарович. 1893—1963. **227**  
 Гюрджян Акоп Маркарович. 1881—1948. **13**  
 Гюрджян Габриель Микаелович. 1892. **253, 259, 266**



Давидович Исаак Аронович. 1911. 224, 226  
 Давтян Гайк Леонович. 1908. 269  
 Дадашев Садых Алекпер оглы. 1905—1946. 248, 250, 251 \*, 252  
 Дадурев И. Г. 178  
 Дайц Иосиф Абрамович. 1897—1954. 202  
 Данешвар Музафар Мамед Багир оглы. 1910. 320  
 Данешвар Юлия Прокофьевна. 1912—1948. 320  
 Данько Елена Яковлевна. 1898. 391  
 Данько Наталья Яковлевна. 1892—1942. 142, 145, 148 \*  
 Даурбеков Гази Магомед. 168  
 Дашиев Шоев. 181, 182  
 Двораковский Валериан Дмитриевич. 1904. 227  
 Девлеткильдеев Касим Аскарлович. 1887—1947. 161, 165 \*  
 Деймант Геннадий Федорович. 1908. 393  
 Деймант Леонид Федорович. 1913. 328, 331, 333, 335 \*, 393  
 Дейнека Александр Александрович. 1899—1969. 8, 11, 40, 42 \*, 46, 76, 78 \*, 79 \*, 85, 86, 104, 106, 107, 115, 118 \*, 119 \*, 259  
 Демиденков В. 315  
 Дени (Денисов) Виктор Николаевич. 1893—1946. 8, 21, 24 \*, 26 \*, 101 \*, 102, 103, 121, 162  
 Денисов Алексей Александрович. 1879—1966. 234, 392  
 Денисов Василий Иванович. 1881—1942. 152  
 Денисовский Николай Федорович. 1901. 24  
 Деревус Михаил Гордеевич. 1904. 196, 198  
 Деспино Шарль. 1874—1946. 372  
 Джалилов Кули. 1890—1962. 304  
 Джапаридзе Вахтанг Ношрванович. 1901. 284  
 Джапаридзе Уча (Илья) Малакиевич. 1906. 278, 280 \*, 281 \*, 282  
 Джемал Муэддин Араби Абдул. 1900—1960. 166 \*, 171  
 Джикия Амвросий Андреевич. 1892—1957. 289  
 Джикия Фома Андреевич. 1888—1951. 289  
 Джотто ди Бондоне. 1266/7—1337. 189  
 Дзадзамидзе Филу Исламович. 1877—1964. 289  
 Дзантиев Александр Михайлович. 1900. 11, 170  
 Дзантиев Даут Михайлович. 1900—1931. 170  
 Дзантиев Инал Михайлович. 1908—1964. 170  
 Дзенис Буркард Янович. 1879—1966. 356  
 Дзервитис Арвид. 1879—1942. 362  
 Дзnelадзе Шалва Антонович. 1896—1934. 282  
 Диджéкас Владас. 1889—1942. 367, 368, 371, 373  
 Диндо Жозефина Константиновна. 1902—1953. 206, 213 \*  
 Дмитриев Александр Иванович. 1878—1959. 215  
 Дмитриев Владимир Владимирович. 1900—1948. 96 \*, 97 \*, 98  
 Дмитриев Константин Михайлович. 1901. 159  
 Дмитриев-Кавказский Лев Евграфович. 1849—1915. 278  
 Дмитриева Д. 175  
 Добужинский Мстислав Валерианович. 1875—1957. 90, 107 \*, 219, 371  
 Довгаль Александр Михайлович. 1904—1961. 202, 203  
 Довгошея В. 209  
 Доводов Нияз-Мурад. 1921. 320  
 Домбровский Сигизмунд Владиславович. 1883—1953. 159  
 Домогацкий Владимир Николаевич. 1876—1939. 122, 128 \*, 129  
 Дормидонтов Николай Иванович. 1898—1962. 62, 106  
 Драк Матвей Ильич. 1887—1963. 198, 204 \*  
 Дробот М. 206  
 Дубенецкис Владас (Владимир Иосифович). 1887—1932. 371, 375  
 Дуновский Николай Иванович. 1908. 200  
 Дуциц Николай Васильевич. 1896. 223  
 Душкин Алексей Николаевич. 1903. 159 \*

Евангулов Сергей Павлович. 1893. 152  
 Евган (Раппопорт) Евгений Николаевич. 1905—1948. 118  
 Евдаков Алексей Тимофеевич. 1904—1953. 330, 331, 332

Евсеев Сергей Александрович. 1882—1959. 126  
 Егоров Андрей Афанасьевич. 1878—1954. 380 \*, 382  
 Егоров Владимир Евгеньевич. 1878—1960. 90  
 Егоров Константин Федорович. 1887—1937. 161  
 Едзиев Сосланбек Михайлович. 1865/78—1953/7. 170  
 Елгашина Мария Николаевна. 1873—1966. 162  
 Елисеев Константин Степанович. 1890—1968. 101, 102, 118, 226  
 Емчигирова Полина Ивановна. 1910. 162  
 Ензен Ян Юрьевич (Сен-Сен). 1904—1967. 384, 390  
 Еремен Варшам Никитич. 1897—1963. 296, 299  
 Ержиковский Сергей Николаевич. 1895. 193, 196  
 Ермилов Василий Дмитриевич. 1894. 185  
 Ершов Игорь Александрович. 1907. 322, 325 \*  
 Ефанов Василий Прокофьевич. 1900. 68, 76, 80 \*, 86, 111  
 Ефименко Сергей Митрофанович. 1896—1971. 246  
 Ефимов (Фридлянд) Борис Ефимович. 1900. 24, 102, 103, 121, 183, 185, 186 \*, 205, 392  
 Ефимов Иван Семенович. 1878—1959. 142, 146, 150 \*  
 Ефременко Николай Федорович. 1915—1972. 327, 393  
 Ечеистов Георгий Александрович. 1897—1946. 115

Жаба Альфонс Константинович. 1878. 174  
 Жамо. 183  
 Жданко Ирина Александровна. 1905. 194  
 Жеконис Бронюс. 1911—1943. 368  
 Жмуйдинавичюс Антанас Ионо. 1876—1966. 367, 368, 369, 370 \*  
 Жолтовский Иван Владиславович. 1867—1959. 154, 262  
 Жоров Абрам Ильич. 1907—1942. 230, 232  
 Жук Михаил Иванович. 1883—1964. 203  
 Жукас Стяпас Адольфо. 1904—1945. 368, 373, 374, 377 \*, 378  
 Жуков Иннокентий Николаевич. 1875—1948. 178  
 Журавлев Сергей Павлович. 1898. 206  
 Жургин Альфред. 1902—1949. 361  
 Жургина Люция Яковлевна. 1908. 366  
 Жямкальнис-Ландсбергис Витаутас Габриелио. 1893. 376, 394

Забелина Александра Леонидовна. 1909. 147  
 Заболотный Владимир Игнатьевич. 1898—1962. 216, 218 \*, 392  
 Заборов Абрам Борисович (Беркович). 1911. 224  
 Зайцев Евгений Алексеевич. 1908. 220, 224 \*, 226, 230  
 Зайцев Михаил Васильевич. 1912—1957. 175  
 Зайцев Юрий Антонович. 1890. 161  
 Зале Карлис Теодорович. 1888—1942. 351, 352 \*, 356, 358, 363 \*  
 Залеман Гуго Романович (Робертович). 1859—1919. 134, 143  
 Залькалн Теодор Эдуардович. 1876. 14, 125, 351, 356, 362 \*  
 Запорожец Иван Кузьмич. 1884—1952. 235  
 Заргарян Норайр Айрапетович. 1907. 269  
 Зарин Евгений Александрович. 1870— ум. (?). 151  
 Заузе Владимир Христианович. 1859—1939. 186, 202, 203  
 Захаров М. А. 326  
 Захаров Сергей Ефимович. 1900. 326, 393  
 Зданевич Кирилл Михайлович. 1892—1960. 287  
 Зеберинь Индрикус Андреевич. 1882—1969, 359  
 Зеленская Нина Германовна. 1898. 391  
 Земдега Карлис (Карл) Янович. 1894—1963. 358, 359, 364, 365 \*  
 Зикарас Юозас Викторо. 1881—1944. 367, 368, 371, 372, 378  
 Зубков Иван Иванович. 1883—1938. 151  
 Зубреева Мария Аврамовна. 1900. 393

Иванов Алексей Николаевич. 1905. 296  
 Иванов Борис Николаевич. 1902—1941. 206, 207  
 Иванов Виктор Семенович. 1909—1968. 121 \*  
 Иванов Вячеслав Вениаминович. 1906—1969. 244  
 Иванов Гурий Григорьевич. 1914. 393



Иванов Иван Иванович. 1894. 183  
 Иванов Михаил Иннокентьевич. 1909. 197  
 Иванова Зинаида Григорьевна. 1897. 391  
 Ивинский Михаил Абрамович. 1913. 233  
 Игнатьев Александр Илларионович. 1906. 327, 328, 329, 331, 332  
 Ижак. 183  
 Ижакевич Иван Исидорович (Сидорович). 1864—1962. 202, 208 \*  
 Измайлов Георгий Константинович. 1908—1941. 230, 231  
 Икрамов Искандер Икрамович. 1904. 298  
 Икрамов Усман. 1875—1960. 304  
 Ильин Лев Александрович. 1880—1942. 154, 242, 249, 269, 391  
 Ильина Лидия Александровна. 1915. 335  
 Имашева Галия Шакировна. 1915. 162  
 Ингал Владимир Иосифович. 1901—1966. 140  
 Индусе-Муцениеце Мария Яновна. 1904. 360  
 Иогансон Борис Владимирович. 1893. 11, 52 \*, 54, 64, 65, 66, 67 \*, 68, 69 \*, 113, 189, 337  
 Иорданский Борис Вячеславович. 1903. 148  
 Иофан Борис Михайлович. 1891. 135, 157  
 Иохани Андрус Юрьевич. 1906—1941. 380, 382, 383 \*, 384, 385 \*, 388, 389, 390  
 Иохансон Херберт В. 1884. 387  
 Исабекян Грайр Амаякович. 1906. 269  
 Исмаилов Аубакир. 1913. 337, 340  
 Израелян Рафаэл Саркисович. 1908. 272 \*  
 Исупов Алексей Владимирович. 1889—1957. 295, 299  
 Йонинас Витаутас-Казимиерас Юозо. 1907. 374

Каазик Александр Александрович. 1908. 389  
 Кавалеридзе Иван Петрович. 1887. 185, 206, 207  
 Казак Екаб-Роберт Петрович. 1895—1920. 352  
 Казаков Иван Семенович. 1873—1935. 295, 299  
 Кайдалов Владимир Елпидифорович. 1907. 296, 297, 298  
 Кайфеджян (Гайфеджян) Ваграм Мкртичевич. 1879—1960. 253, 259  
 Какабадзе Давид Несторович. 1889—1952. 277 \*, 278, 279, 287, 288, 392  
 Какабадзе Силован Якимович. 1895. 286  
 Калашников Михаил Георгиевич. 1886. 292  
 Калис Эрнест Янович. 1904—1939. 361, 362  
 Калмыков Сергей Иванович. 1891. 341  
 Калнынь Эдуард Фридрихович. 1904. 355, 359 \*  
 Калпокас Пятрас. 1880—1945. 367, 368, 369 \*, 371, 377  
 Кальгин Анатолий Николаевич. 1875—1943. 289, 290, 292  
 Кальо Рихард Янович. 1914. 389  
 Камбаров Илья Александрович (Алексеевич). 1879—1958. 143, 144  
 Камелин Авксентий Никанорович. 1910. 322  
 Кандаки Николай (Николоз) Порфирьевич. 1889—1970. 286, 288 \*, 392  
 Кандинский Вячеслав Алексеевич. 1901. 177  
 Каневский Аминадав Моисеевич. 1898. 114, 115 \*, 117, 120 \*, 121  
 Капаницын Дмитрий Акиндинович. 1895—1962. 171  
 Каплан Лев Борисович. 1899. 183  
 Карапетян Саркис Карапетович. 1910. 269  
 Карахан Николай Георгиевич. 1900—1970. 301, 302, 306 \*  
 Кардовский Дмитрий Николаевич. 1866—1943. 30, 89, 107, 301  
 Карев Василий Васильевич. 1886—1969. 76  
 Карелин Андрей Андреевич. 1866—1928. 315, 316 \*, 317  
 Карлов Георгий Николаевич. 1905. 298  
 Карпенко Михаил Михайлович. 1914. 229  
 Карпов Степан Михайлович. 1890—1929. 33  
 Карповский Наум Павлович. 1907. 200  
 Карягды Джалал Магеррам оглы. 1914. 243

Карягдыева Огультаган. 318  
 Қасаткин Леонид Леонидович. 1895—1949. 327  
 Қасаткин Николай Алексеевич. 1859—1930. 32, 56  
 Касиян Василий Ильич. 1896. 202, 203, 210 \*  
 Каспарян (Гурро) Оганес Богданович. 1907. 284  
 Кастеев Абылхан. 1904. 337, 338, 339 \*, 340 \*  
 Қасымджанов Алимджан. 1878—1952. 304, 310 \*  
 Катилюте Марце. 1912—1937. 374  
 Қацеблин Алексей Иванович. 1902—1967. 174, 175 \*  
 Қацман Евгений Александрович. 1890. 39, 54 \*, 164  
 Қашина Надежда Васильевна. 1896. 296, 299, 301, 302 \*  
 Қбилашвили Иосиф Александрович. 1903. 289  
 Кедрин Вениамин Николаевич. 1899. 296, 298  
 Кейлихис Яков Израилевич. 1872—1950. 241  
 Кенгерли Бехруз Ширали оглы. 1892—1922. 237, 239, 240 \*  
 Кепинов Григорий Иванович. 1886—1966. 140  
 Керзин Михаил Аркадьевич. 1883. 219, 230, 231  
 Керимов Лятиф Гусейн оглы. 1906. 246, 248, 249 \*  
 Кецховели Севериан Николаевич. 1906. 284  
 Кешелава Владимир Антонович. 1897. 284  
 Кешишян Акоп Назарович. 1910. 267 \*  
 Кибрик Евгений Адольфович. 1906. 114 \*, 117  
 Кикин Андрей Викторович. 1898—1964. 144  
 Киплик Дмитрий Иосифович. 1865—1942. 83  
 Киркесали Иван Петрович. 1896—1959. 294  
 Кирнарский Марк Абрамович. 1893—1941. 186  
 Кисленко Ф. 214 \*  
 Китс Эльмар Янович. 1913—1972. 388  
 Кичигин М. 171 \*  
 Кишиневский Соломон Яковлевич. 1862—1942. 191  
 Қияшко Евгений Иванович. 1910—1941. 202  
 Клемм Екатерина Филипповна. 1884—1941. 203  
 Кливицкий Сергей. 269  
 Климашевский Александр Владимирович. 1878—1971. 347, 349  
 Клименко-Жукова Вера Федосеевна. 1921—1965. 209  
 Кличко Федор Федорович. 1911—1942. 197  
 Клуцис Густав Густавович. 1895—1944. 351  
 Клыков Николай Прокопьевич. 1861—1944. 151  
 Ключин Евдоким Ефимович. 1869—40-е гг. 176  
 Книт Людвиг Францевич. 1891—1942. 237, 246  
 Кноблок Борис Георгиевич. 1903. 94  
 Князьков Иван Иванович. 1873—1942. 164  
 Кобуладзе Сергей Соломонович. 1909. 283, 284 \*, 285 \*, 288  
 Ковалевская Зинаида Михайловна. 1902. 296, 301, 305 \*  
 Коваленко Евгений Кондратьевич. 1910. 96  
 Коган Шнеер Герцович. 1875—1940. 348  
 Когоут Николай Николаевич. 1891—1959. 21, 104  
 Коджоян Акоп Карапетович. 1883—1959. 253, 254, 258, 263 \*, 265, 268 \*  
 Кожин Павел Михайлович. 1904. 146  
 Козлинский Владимир Иванович. 1891—1967. 96, 101, 102, 103  
 Козлов Василий Васильевич. 1887—1940. 122, 126, 206  
 Козюренко Александр Григорьевич. 1892—1959. 185, 201  
 Кокель Алексей Афанасьевич. 1880—1956. 191, 192 \*, 392  
 Қокорекин Алексей Алексеевич. 1906—1959. 121  
 Кокорин Виктор Дмитриевич. 1886—1959. 154, 292, 293 \*  
 Колли Николай Джемсович. 1894—1966. 154, 155, 156, 215, 217 \*  
 Колоденко Владимир Михайлович. 1907. 340  
 Колозян Бабкен Адамович. 1909. 259  
 Кольценко — см. Ефимов Б. Е.  
 Кольцов Сергей Васильевич. 1892—1951. 13  
 Комаровский Н. С. 30  
 Қонашевич Владимир Михайлович. 1888—1963. 30, 105, 111, 114, 115, 117 \*



- Коненков Сергей Тимофеевич. 1874—1971. 13, 14, 15 \*, 122  
 Коновалов Виктор Яковлевич. 1909. 118  
 Кончаловский Петр Петрович. 1876—1956. 8, 40, 51, 52 \*, 53 \*, 76, 83, 86 \*  
 Коорт Яан Янович. 1883—1935. 380, 386, 388 \*, 389 \*, 394  
 Копылов И. Л. 182  
 Корбюзье Ле (Шарль Эдуард Жанере). 1887—1965. 156  
 Корецкий Виктор Борисович. 1909. 94, 121  
 Коржинская Ольга Сергеевна. 1900. 296  
 Корин Павел Дмитриевич. 1892—1967. 70, 71, 75 \*, 76\*  
 Коровин Константин Алексеевич. 1861—1939. 226, 254  
 Коровчинский Виктор Моисеевич. 1890—1949. 193  
 Королев Борис Данилович. 1884—1963. 122, 128 \*, 129, 132, 206  
 Косарев Борис Васильевич. 1897. 183, 198, 199, 200  
 Космачев Константин Михайлович. 1911. 224  
 Косолапов Николай Александрович. 1899. 162  
 Костенко Николай Иванович. 1909. 315, 318  
 Костерин Константин Васильевич. 1899. 151  
 Костецкий Владимир Николаевич. 1905. 195  
 Костина А. 175  
 Котенко Николай Кузьмич. 1903. 213  
 Котли Алар Иоханнович. 1904—1963. 388  
 Котов Николай Георгиевич. 1889—1968. 318, 321  
 Котов Петр Иванович. 1889—1953. 62  
 Котовский Людвиг Иванович. 1900—1947. 215  
 Котягин Александр Федорович. 1882—1943. 151  
 Кох Александр Николаевич. 1909. 225  
 Кочакидзе Михаил Несторович. 1909. 292  
 Кочар Геворк Барсегович. 1901. 253, 272  
 Кочар Ерванд Семенович. 1899. 262, 265, 268 \*  
 Кочергин Николай Михайлович. 1897. 21, 237, 282  
 Кочинашвили Анатолий Валерианович. 1909. 393  
 Кошкин Михаил Михайлович. 1907. 144  
 Кравец Самуил Моронович. 1891—1966. 214, 216 \*  
 Кравченко Алексей Ильич. 1889—1940. 30, 41, 106, 108, 110, 111 \*, 115, 164, 360, 384  
 Краевский Юлий (Юлиуш) Александрович. 1905. 229  
 Крайнев Василий Васильевич. 1880—1950. 39, 62, 81, 86  
 Крамаренко Лев Юрьевич. 1882—1942. 194  
 Крамской Иван Николаевич. 1837—1887. 56  
 Красиков В. А. 169  
 Красильников Дмитрий Николаевич. 1903—1951. 163  
 Красильников Яков Дмитриевич. 152 \*  
 Красицкий Фотий Степанович. 1873—1944. 204  
 Красносельский Александр Леонтьевич. 1877—1944. 214, 216  
 Крастынь Вольдемар Александрович. 1908—1960. 360  
 Кратко Бернард Михайлович. 1884—1960. 185, 186, 206, 207, 211 \*  
 Кратохвиля-Видимская Юзефа Богуславовна. 1878—1965. 204  
 Краузе Карлис Янович. 1904—1941. 360  
 Кривошеина Валентина Федоровна. 1909. 96  
 Криевс Янис (из Тукумса). 1882—1948. 364  
 Кришюкайтис Казис Антане. 1901. 375  
 Кричевский Федор Григорьевич. 1879—1947. 190 \*, 191 \*, 194, 195, 299  
 Кроненберг Альберт Екабович. 1887—1958. 359, 360, 394  
 Кротков Василий Анфимович. 1880—1939. 280, 282  
 Крошин Николай Михайлович. 1908. 340  
 Кругер Яков Маркович. 1869—1940. 219  
 Кругликова Елизавета Сергеевна. 1865—1941. 169  
 Крустен Отто Янович. 1888—1937. 384  
 Крутильников Николай Иванович. 1896—1961. 337, 340, 393  
 Крылов Ерменингельд Дмитриевич. 1913—1970. 317 \*, 318  
 Крылов Порфирий Никитич. 1902. 33, 102  
 Крымов Николай Петрович. 1884—1958. 58, 82, 84 \*, 90, 91, 92 \*  
 Кубанейшвили Сергей Ефремович. 1907—1943. 292  
 Куга Янис Янович. 1878—1969. 355  
 Кудокас Стасис Сильвестро. 1898. 375, 376  
 Кудревич Владимир Николаевич. 1884—1957. 222, 223  
 Кудрявцев Александр Иванович. 1873. 174  
 Кудрявцева Ольга Николаевна. 1896—1964. 206  
 Кудряшов Владимир Владимирович. 1902. 163  
 Кузминскис Йонас Миколо. 1906. 374, 378  
 Кузнецов Александр Васильевич. 1875—1954. 155, 393  
 Кузнецов Василий Васильевич. 1882—1923. 145, 148 \*  
 Кузнецов Константин Васильевич. 1886—1943. 114  
 Кузнецов Павел Варфоломеевич. 1878—1968. 32, 41, 56, 57 \*, 83, 299  
 Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.). 27, 33, 67, 102, 111, 113, 114, 115 \*, 117, 118, 121  
 Кулакаускас Телесфорас Петро. 1907. 368  
 Кулиев Аман Кулиевич. 1918. 320  
 Кулиев Меред. 311  
 Куликов Иван Семенович. 1875—1941. 57  
 Куль Николай Николаевич. 1894—1945. 389  
 Кульвановский Владимир Петрович. 1918. 226  
 Кульчицкая Елена Львовна. 1877—1967. 197, 204, 205, 209 \*  
 Куммитс Николай Васильевич. 1897—1944. 380, 383, 384  
 Кундзинь Петерис Кришевич. 1886—1958. 351, 355, 366  
 Кудзинь Паул. 1888. 364  
 Купреянов Николай Николаевич. 1894—1933. 30, 31 \*, 102, 105, 106, 110 \*, 111, 112, 113  
 Куприн Александр Васильевич. 1880—1960. 40, 58, 62, 82  
 Куприянов Михаил Васильевич. 1903. 102  
 Курбанмухамедова Курбангозель. 320  
 Курбе Гюстав. 1819—1877. 254  
 Курдиани Арчил Григорьевич. 1903. 292  
 Курдиани Захарий Александрович. 1909. 291, 393  
 Курдиани Надежда Михайловна. 1909. 291, 393  
 Курдов Валентин Иванович. 1905. 117  
 Курзин Михаил Иванович. 1888—1957. 295, 297 \*, 298  
 Курилас Иосиф Петрович. 1870—1951. 197, 204  
 Курочка-Армашевский Иван Григорьевич. 1896— ум. (?). 198  
 Куррель-Маран Эде Тынисовна. 1909. 387  
 Кусов Сократ. 169  
 Кустодиев Борис Михайлович. 1878—1927. 8, 28, 33 \*, 34, 38, 91, 93 \*, 104, 105, 107, 145  
 Кутателадзе Аполлон Караманович. 1899—1972. 279 \*, 280, 282  
 Кутателадзе Владимир Филиппович. 1902. 284  
 Кутателадзе Давид Ефимович. 1901—1958. 282, 284, 287 \*  
 Куузик Эдгар Людвигович. 1888. 387  
 Куценко Павел Яковлевич. 1908. 200  
 Кязимзаде Кязим Мамед Али оглы. 1913. 239, 246, 249 \*  
 Кязимов Али-Бала Аббас-Кули оглы. 1910. 241  
 Лавинский Антон Михайлович. 1893—1968. 24  
 Лавров Алексей Иванович. 1904. 86  
 Лавров Георгий Лаврентьевич. 1895. 233 \*, 235  
 Лагимов Александр Ипатович. 1903. 366  
 Лазарева Е. 175  
 Лайго Аркадий Васильевич. 1901—1944. 380  
 Лайкмаа Антс Антсович. 1866—1942. 382  
 Лаков Николай Андреевич. 1898—1970. 171  
 Ламанова Надежда Петровна. 1861—1941. 392  
 Лангбард Иосиф Григорьевич. 1882—1951. 206, 234 \*, 235 \*, 392  
 Лангман Александр Яковлевич. 1886. 156  
 Ландау Наталья Гецловна. 1910—1943. 229  
 Лансере Евгений Евгеньевич. 1875—1946. 9, 28 \*, 30, 83, 84, 85, 88 \*, 90, 105, 170, 171, 194, 273, 275, 277, 280, 282, 283, 287, 323



Ларионов Александр Дмитриевич. 1909. 310  
 Лаубе Эйжен (Евгений) Федорович. 1880—1967. 364  
 Лебедев Владимир Васильевич. 1891—1967. 28, 101, 102, 103 \*, 107, 111, 112  
 Лебедева Мария Васильевна. 1895. 225, 227  
 Лебедева Сарра Дмитриевна. 1892—1967. 122, 140, 141, 142, 143 \*  
 Лебединская Лидия Ивановна. 1908. 145  
 Левин Моисей Зелигович. 1895—1946. 94  
 Левинсон Евгений Адольфович. 1894—1968. 391  
 Ледяев В. М. 33  
 Лежава Георгий Ильич. 1903. 292, 293 \*  
 Лежава Мери Бенедиктовна. 1913. 288  
 Лейтман Лев Меерович (Маркович). 1896. 229  
 Лекишвили Георгий Александрович. 1920. 289  
 Лентулов Аристарх Васильевич. 1882—1943. 40, 58, 62, 64 \*  
 Леонидов Иван Ильич. 1902—1959. 156  
 Леонов Петр Васильевич. 1910. 146, 149 \*  
 Леонов Петр Григорьевич. 1875—1940. 147  
 Леонтьев Константин Александрович. 290  
 Леонтьев Леонид Павлович. 1913. 342 \*  
 Лехт Фридрих Карлович. 1887—1961. 32  
 Либерт Лудолф Марцевич. 1895—1959. 355  
 Лившиц Хаим Моисеевич. 1912. 224  
 Лиепинь Янис Карлович (Ян Карлович). 1894—1964. 352, 354, 358 \*, 361  
 Лиепиня-Скулме Марта Андреевна. 1890—1962. 358  
 Лизогуб Мария Сергеевна. 1909. 342, 343 \*  
 Лийвак Пауль Михкелевич. 1900—1942. 389  
 Лийманд Каарель Юрьевич. 1906—1941. 380, 381 \*, 382, 383, 384, 388, 389  
 Липская Анна Александровна. 1902. 147  
 Липский Н.—см. Ефимов Б. Е.  
 Лисицкий (Эль Лисицкий) Лазарь Маркович. 1890—1941. 108  
 Лисовский Роберт. 1893. 186  
 Литинский Ибрагим Моисеевич. 1908—1958. 200  
 Лихтенберг Яков Григорьевич. 1899. 159 \*  
 Лишев Всеволод Всеволодович. 1877—1960. 13, 143  
 Лозницкий Александр Иванович. 1910. 225  
 Лордкипанидзе Бежан Владимирович. 1908. 294  
 Лукомский Илья Абелевич. 1906—1954. 79, 83  
 Лукошайтис Адольфас Юргё. 1906. 376  
 Лухтейн Пауль Карлович. 1909. 386  
 Лысенко Михаил Григорьевич. 1906—1972. 138, 206, 207  
 Львов Петр Иванович. 1882—1944. 115  
 Львович Зиновий Ефимович. 1910—1965. 175  
 Любимов Александр Михайлович. 1879—1955. 282  
 Любимский Александр Павлович. 1907. 196, 198, 200 \*  
 Лятифов Абузар Зейналабдин оглы. 1883—1957. 246

Магалашвили Кетевана Константиновна. 1894. 278 \*, 280  
 Мадерниек Юлий Эрнестович. 1870—1955. 362  
 Мазель Рувим Моисеевич. 1890—1967. 311, 320  
 Мазманын Михаил Давыдович. 1899. 253, 269, 270, 272  
 Маисашвили Севериан Давидович. 1900. 283, 284  
 Майоль Аристид. 1861—1944. 372  
 Майсурадзе Захарий Петрович. 1912—1971. 288  
 Макашвили Шалва Константинович. 1903. 280  
 Маклецова Наталья Николаевна. 1909. 234  
 Маковский Александр Владимирович. 1869—1924. 392  
 Маковский Владимир Егорович. 1846—1920. 36, 57, 299  
 Макогон Иван Васильевич. 1907. 207  
 Малаев Федор Петрович. 1902. 83  
 Малаховский Бронислав Брониславович. 103  
 Малевич Казимир Северинович. 1878—1935. 219

Малевич Николай Андреевич. 1898—1944. 228  
 Маленна Евгения Алексеевна. 1903. 327  
 Малешевская Евгения Марцелиновна. 1868—1940. 347, 348  
 Малкин Борис Евсеевич. 1908. 229  
 Малоземов Иван Иванович. 1899—1954. 215, 269  
 Малышенко Олег Алексеевич. 1905. 215  
 Мальт Семен Адольфович. 1900—1968. 295, 297, 298  
 Малютин Иван Андреевич. 1889—1932. 24, 101—102  
 Малютин Сергей Васильевич. 1859—1937. 8, 37 \*, 38, 39, 54, 67, 68 \*  
 Малявин Филипп Андреевич. 1869—1940. 27  
 Маляревич Елена Моисеевна. 1910. 229  
 Мамаджанян Ашот Петросович. 1908. 265  
 Мамаладзе Шалва Петрович. 1895—1963. 282  
 Мамедов Али-Ага Габибулла оглы. 1911. 238, 239  
 Мамедов Риза. 1869—1942. 246  
 Манастырский (Монастырский) Антон Иванович. 1878—1969. 197  
 Мангасаров Шмавон Григорьевич. 1907. 240, 244, 245 \*  
 Манизер Матвей Генрихович. 1891—1966. 13, 14, 20 \*, 122, 132 \*, 133 \*, 134, 135 \*, 174, 206, 231, 235 \*  
 Мануилова Ольга Максимилиановна. 1893. 335  
 Манукян Паплак Саркисович. 1909. 269  
 Маренков Алексей Васильевич. 1888—1942. 200  
 Мариаши Г. 282  
 Марикс Оскар Петрович. 1890. 226 \*  
 Маркарян Оганес Саркисович. 1901—1963. 270, 272  
 Мартыненко Константин Федорович. 1911. 320  
 Марфин Серафим Александрович. 1913—1969. 297, 298  
 Марчук Раиса. 213  
 Масленников Павел Васильевич. 1914. 226  
 Массонц (Миносьянц) Гарри Георгиевич. 1904—1970. 296  
 Матвеев Александр Терентьевич. 1878—1960. 13, 130 \*, 132, 142, 144 \*, 145, 171  
 Матвиенко Ирина Яковлевна. 1904. 206  
 Матисс Анри. 1869—1954. 295  
 Маткович Николай Степанович. 1909. 199  
 Матрунин Борис Александрович. 1895—1959. 90  
 Мацкявичюс Витаутас Стасё. 1911. 368, 377  
 Мацкявичюс Йонас. 1876—1954. 367, 368  
 Мачавариани Михаил (Михаше) Спиридонович. 1886—1951. 289, 290  
 Машков Илья Иванович. 1881—1944. 62, 65 \*, 83, 163, 352  
 Маяковский Владимир Владимирович. 1893—1930. 11, 24, 26 \*, 27, 101  
 Мегрелишвили Елена Теопановна. 1912. 288  
 Медведев Григорий Антонович. 1868—1942. 162, 164, 166, 391  
 Мезгирева Ольга Фоминична. 1908. 311  
 Мезенцев Сергей Александрович. 1884. 13  
 Мелдерис Эмиль Екабович. 1889. 351, 358, 360  
 Мелентьев Герман Александрович. 1888—1967. 57  
 Мелиа Михаил Семенович. 1909. 292  
 Мелик-Акопян Вагаршак Меликонович. 1882—1953. 260  
 Меллер Вадим Георгиевич. 1884—1962. 198, 199  
 Меллик Вольдемар Юрьевич. 1887—1949. 386, 389  
 Мельников Дмитрий Иванович. 1889. 102, 103  
 Мельников Константин Сергеевич. 1890. 156  
 Менделевич Исаак Абрамович. 1887—1952. 122  
 Менчинскас Матас. 1896—1942. 373  
 Менье Константин. 1831—1905. 225  
 Меньшутин Николай Александрович. 1899—1951. 91  
 Мерабишвили Константин (Коте) Михайлович. 1906. 286, 287, 392  
 Мерега Евгений Никитович. 1910. 345  
 Меркуров Сергей Дмитриевич. 1881—1952. 13, 14, 22 \*, 122, 134, 135, 138, 140 \*, 262



- Месарош Ласло. 1905—1945. 335 \*, 394  
 Месхи Григорий Парфеньевич. 1884—1971. 278  
 Мешков Василий Васильевич. 1893—1963. 39  
 Мешков Василий Никитич. 1867—1946. 38, 39, 54  
 Миесниек Қарлис Екабович (Карл Яковлевич). 1887. 354, 355 \*  
 Мийкмаа Аарне Виллемович. 1908—1943. 386 \*, 389  
 Микатадзе Шота Владимирович. 1905. 287  
 Микенас Юозас Иокубо. 1901—1964. 368, 372, 373, 374 \*, 375 \*, 378  
 Микко Лепо Ягович. 1911. 389  
 Микнявичюс Вацловас Юозо. 1910. 375  
 Мильчин Исаак Иосифович. 1894—1941. 228  
 Минасян Аршавир Сергеевич. 1900—1965. 269  
 Минин Ефим Семенович. 1896—1937. 227, 228, 229  
 Мирадылов Уста. 1850—1930. 304  
 Миразимов Миргани. 1889. 304  
 Миралиев Турап. 1874—1951. 304  
 Мирзазаде Беюк-Ага Мешади-Ага оглы. 1921. 240, 241  
 Мирзакиров Мухсин. 1899. 304  
 Мирзоев Рахмат. 1881. 304  
 Мирингоф Залман Исаакович. 1905—1942. 224  
 Мироненко Василий Федорович. 1910—1964. 203  
 Митрохин Дмитрий Исидорович. 1883. 104 \*, 105  
 Митурич Петр Васильевич. 1887—1956. 115  
 Михалев Андрей Николаевич. 1910. 335  
 Модоров Федор Александрович. 1890—1967. 76, 172 \*, 174, 224  
 Мозолев Александр Петрович. 1910—1970. 224  
 Мокин Сергей Александрович. 1891—1945. 151  
 Моллаев Юсуп Ахмедович. 1899—1964. 171  
 Моносзон Монос Исаакович. 1907. 224, 226  
 Моор (Орлов) Дмитрий Стахивич. 1883—1946. 8, 20, 21, 23 \*, 24, 25 \*, 26 \*, 27, 101, 102, 103, 104, 113, 121  
 Моравов Александр Викторович. 1878—1951. 36, 50, 51 \*  
 Мордвинов Аркадий Григорьевич. 1896—1964. 159  
 Морозов Иван Николаевич. 1884—1962. 151  
 Мосесян Артем Герасимович. 1896. 246  
 Мосешвили Георгий. 393  
 Мотовилов Георгий Иванович. 1884—1963. 122, 138, 141 \*  
 Мотуза Болесловас Зигмо. 1910. 368  
 Мочалов Сергей Михайлович. 1902—1957. 105  
 Мревлишвили Александр Романович. 1866—1933. 275  
 Мугасто Хандо Александрович. 1907—1937. 380, 382 \*, 384  
 Мунц Оскар Рудольфович. 1871—1942. 154  
 Мунц Владимир Оскарович. 1903. 250  
 Муравин Лев Давыдович. 1906. 138, 206, 207  
 Мурадов Шамиль. 311, 315  
 Мурадов Ширин (Уста). 1889—1957. 304, 310  
 Мурадова Айджемал. 317 \*, 318  
 Мурадова Аннасолтан. 320  
 Мурадова Солтан. 320  
 Мурашко Александр Александрович. 1875—1919. 185  
 Мурза Георгий Степанович. 1910. 269  
 Муртазалиев Магомед Муртазалиевич. 1891. 171  
 Мусаев Халил. 171  
 Мусатов Николай Алексеевич. 1895. 148  
 Мусоджанов Кабил (Кабальджон). 1898—1955. 304  
 Мустафаев Гасан Гаджи-Ага оглы. 1896. 238, 244, 246  
 Мустафаев Рустам Мамед оглы. 1910—1940. 244, 246  
 Мустафаева Гюлли Гаджиа кызы. 1919. 241  
 Мухамеджанов (Мухамедзянов) Шакир Нигматович. 1900. 163  
 Мухамедов Сафо. 1914. 302  
 Мухина Вера Игнатьевна. 1889—1953. 11, 14, 41, 84, 122, 135, 136 \*, 137 \*, 138 \*, 139 \*, 147, 391, 392  
 Мучник Леонид Евсеевич. 1896—1966. 195, 197 \*  
 Мызин (Мизин) Александр Васильевич. 1900. 87, 191, 198  
 Мэрдыгеев Роман Сидорович. 1900—1969. 178, 182  
 Мяги Конрад Вильгельм Андресович. 1878—1925. 379, 380  
 Мясоедов Григорий Григорьевич. 1834—1911. 301  
 Набиев Малик Набиевич. 1916. 301, 302  
 Надарейшвили Самсон Дмитриевич. 1895. 280, 282, 284  
 Нарбут Георгий (Егор) Иванович. 1886—1920. 186 \*  
 Нацвлишвили (Дони) Давид Владимирович. 1899—1971. 284  
 Невежин Федор Иванович. 1902—1964. 83  
 Неволина-Окладникова Евгения Иннокентьевна. 1909. 178, 182  
 Ненашев Анатолий Иванович. 1903—1967. 337, 340 \*, 394  
 Непринцев Михаил Николаевич. 1877—1962. 393  
 Непринцев Николай Михайлович. 1903. 291, 292 \*  
 Нерадовский Петр Иванович. 1875—1962. 28  
 Несведов Борис Юрьевич. 1903—1963. 349  
 Нестеренко Алексей Константинович. 1911—1942. 197, 202 \*  
 Нестеров Михаил Васильевич. 1862—1942. 11, 38, 69, 70, 71, 72 \*, 73 \*, 74 \*  
 Нивинский Игнатий Игнатьевич. 1880—1933. 91, 92 \*, 105 \*, 106  
 Никитин Игорь Александрович. 1889—ум. в 30-х гг. 162.  
 Никифоров Петр Максимович. 1885—1958. 295  
 Николадзе Яков Иванович. 1876—1951. 243, 273, 286, 287, 289 \*, 392  
 Николаев (Уста-Мумин) Александр Васильевич. 1897—1957. 295, 296, 297, 298, 299 \*  
 Николаев Евгений Дмитриевич. 1913. 226  
 Николаев Иван Сергеевич. 1901. 155  
 Николаев Сергей Филиппович. 1899. 226  
 Николайшвили Александр Минаевич. 1898. 294  
 Никольский Александр Сергеевич. 1884—1953. 159, 391  
 Ниман Роман Степан Виллемович. 1881—1951. 382  
 Нирод Федор Федорович. 1907. 200  
 Нисский Георгий Григорьевич. 1903. 81, 85 \*, 86  
 Новик М. Род. (?) —1943. 322  
 Новиков Максим Евстафьевич. 1886. 295, 299, 301  
 Норитис Оскар Эдуардович. 1909—1942. 360  
 Нороев Б. 182  
 Носкова В. 181  
 Носов Михаил Михайлович. 1887—1960. 177  
 Нурали Бяшим Юсупович. 1900—1965. 9, 311, 312 \*, 313 \*, 315, 318  
 Нуралиева Амансолтан. 1915. 318  
 Нусхаев Иван Сидорович. 1910—1943. 162  
 Нюренберг Амшей Маркович. 1887. 24, 295, 393  
 Образцов Владимир Витальевич. 1891—1934. 327, 331 \*, 393  
 Овнатанян Нагаш Овнатан. 1661—1722. 253  
 Овнатанян Акоп Овнатан. 1809—1884 (?). 253  
 Овчинников Василий Никифорович. 1885—1952. 151  
 Овчинников Николай Сергеевич. 1898. 246  
 Одинцов Владимир Григорьевич. 1902—1957. 86  
 Окладников Александр Александрович. 1905. 178, 182  
 Окушко Ростислав Владимирович. 1897—1966. 347  
 Оль Андрей Андреевич. 1883—1958. 391  
 Онегин (псевдоним Надеждина Е. Е.). 183, 185  
 Орехов Владимир Михайлович. 1904. 215  
 Орлов Александр Николаевич. 1908—1943. 230, 231, 232  
 Орлов Георгий Михайлович. 1901. 155, 215, 217 \*  
 Орлов Сергей Михайлович. 1911—1971. 146  
 Орлов Яков Степанович. 1885—1963. 233  
 Осипов Дмитрий Петрович. 1887—1934. 14, 16 \*  
 Осмеркин Александр Александрович. 1892—1953. 49, 62  
 Остроумова-Лебедева Анна Петровна. 1871—1955. 28, 30 \*, 104, 115



Очиров Ладжи Эрдниевич. 1911—1944. 162  
Оцхели Петр Григорьевич. 1907—1937. 287, 288

Павленко Вера Ивановна. 1912. 209  
Павленко-Черниченко Галина Ивановна. 1919. 209  
Павленко Оксана Трофимовна. 1896. 185, 189, 198, 336  
Павлинов Павел Яковлевич. 1881—1966. 28, 108, 110, 111 \*  
Павлов Александр Иванович. 1905. 308  
Павлов Георгий Ефимович. 1909. 178, 182  
Павлов Иван Николаевич. 1872—1951. 28, 30 \*, 104, 115  
Павлов Семен Андреевич. 1893—1942. 115  
Падалка Иван Иванович. 1897—1938. 185, 189, 193  
Палис Викторас Флорионо. 1907. 373  
Панащатенко Валентина Степановна. 1908. 213  
Панков Константин Леонидович. 1910—1941. 392  
Папэ Рейнгольд Теодорович. 1900. 311  
Пата Татьяна Акимовна. 1880. 209  
Патаридзе Иван Константинович. 1903—1956. 287  
Патрашкин Александр Тимофеевич. 1895. 296, 321  
Паулан Андрей Изидорович. 1896. 364  
Пахомов Алексей Федорович. 1900. 111  
Пашенко Александр Сафронович. 1906—1963. 203  
Педака-Аламаа Айно Александровна. 1909. 387  
Пельше Рудольф. 1880—1947. 362  
Песков Терентий Семенович. 1879—1934. 152  
Петелин Андрей Иванович. 1889. 310  
Петравичюс Викторас. 1906. 374  
Петрашевич Галина Львовна. 1903. 207, 213  
Петрицкий Анатолий Галактионович. 1895—1964. 188 \*, 190, 193, 198, 200  
Петров Александр Иванович. 1874—1956. 351  
Петров Юрий (Георгий) Николаевич. 1904—1943. 117  
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич. 1878—1939. 30, 33, 34 \*, 35, 41 48 \*, 49, 56 \*, 299  
Петрова Галя Владимировна. 1899. 144  
Петровичев Петр Иванович. 1874—1947. 57  
Петровский Григорий Егорович. 1876—1930. 152  
Пивоваров Григорий Леонидович. 1908—1942. 206, 207  
Пикассо Пабло (Руис и Пикассо). 1881. 295  
Пименов Юрий (Георгий) Иванович. 1903. 40, 78, 86, 87 \*, 107  
Пиросманишвили Николай Асланович (Нико Пиросмани). 1860—1918. 392  
Пискарев Николай Иванович. 1892—1959. 108 \*, 110  
Пицхелаури Александр Иосифович. 1893—1965. 288  
Пламадяла Александр Михайлович. 1888—1940. 346 \*, 347, 348  
Пластов Аркадий Александрович. 1893—1972. 11, 80, 82 \*, 86  
Плачек Марк Николаевич. 198  
Плепис Янис-Эдуард Янович. 1909—1947. 360  
Плещинский Илларион Николаевич. 1892—1961. 203  
Пожарский Сергей Михайлович. 1900—1970. 186  
Покаржевский Петр Дмитриевич. 1889—1968. 33, 39  
Покровский В. А. 154  
Поленов Василий Дмитриевич. 1844—1927. 38  
Полозов Дмитрий Николаевич. 1875. 222 \*  
Полупанов Стефан Николаевич. 1904—1957. 306, 309 \*, 310  
Поляков Валентин Викторович. 1905. 173  
Поляков Леонид Михайлович. 1906—1965. 138  
Поляков Михаил Иванович. 1903. 115 \*  
Пономарев Александр Степанович. 1892—1964. 340  
Пономарев Оскар Федорович. 1903. 315  
Попов Вениамин Николаевич. 1869—1945. 173 \*, 174, 175  
Попов Евгений Михайлович. 1901—1965. 155  
Попов Иван Васильевич. 1874—1945. 176 \*, 177, 392  
Попов Л. Н. 94

Прапуолянис Йонас Винцо. 1900. 375  
Примаченко Мария Аксентьевна. 1909. 209, 215 \*  
Пророков Борис Иванович. 1911. 118, 121  
Проскуряков (Ке-Ша) Иннокентий Павлович. 1901—1960. 200  
Простаков Николай Александрович. 1906. 344  
Прохоров Семен Маркович. 1873—1948. 190, 193, 195, 199 \*, 203, 204  
Пузанов-Молев Василий Дмитриевич. 1892—1961. 151  
Пузыревский Владислав Александрович. 1900. 335  
Пузыревский Николай Владимирович. 1895—1957. 360  
Пундзюс Бронюс Йоно. 1907—1959. 372, 373, 378  
Пула Август Андреевич. 1907—1945. 361, 366  
Пурвит Вильгельм Карлис Юргисович. 1872—1945. 353  
Пустовойт Гавриил Михайлович. 1900—1947. 202, 208 \*  
Пшеченко Евмен. 209  
Пэн С. С. 1897—1970. 250 \*  
Пэн Юрий Моисеевич. 1854—1937. 219, 221 \*, 228  
Пятибратов Г. А. 169  
  
Рабинович Исаак Моисеевич. 1894—1961. 90, 92 \*, 99, 148, 198  
Радаков Алексей Александрович. 1879—1942. 21, 102  
Раджапова Рафкат. 1898. 304  
Раджапова Рафоат. 1902. 304  
Радимов Павел Александрович. 1887—1967. 39, 57, 164, 166, 318, 391  
Радлов Николай Эрнестович. 1889—1942. 102, 104, 115  
Ражба Яков Самойлович. 1904. 206  
Разыков Ашраф. 1910. 301  
Раков Михаил Дмитриевич. 1892—1971. 152  
Растрелли Бартоломео Франческо (Варфоломей Варфоломеевич). 1700—1771. 364  
РAUD Крiстьян Яанович. 1865—1943. 380, 383—384, 390 \*  
РAUDсепп Юхан Юханович. 1896. 386  
Раутанен Юрье Оскарович. 1896—1937. 174 \*, 175  
Рауфов Юсуфджан. 1902. 324, 326 \*  
Рауфов Якубджан. 1889. 304  
Рахманзаде Марал Юсиф кызы. 1916. 238 \*, 239  
Резниченко Абрам Исаакович. 1916. 202  
Рейндорф Гюнтер Германович. 1889. 384, 386, 390  
Рейндорф Аделе Юрьевна. 1901. 387  
Рейсонас Каролис Симоно. 1894. 375  
Рейх Михаил Вольдемарович. 1904. 297, 298  
Ренгарт Ян Янович. 1892—1960. 364  
Репин Илья Ефимович. 1844—1930. 56, 57, 82, 164, 174, 193, 295, 327  
Рерих Николай Константинович. 1874—1947. 299  
Ривьен Л. 183  
Римша Пятрас Симано. 1881—1961. 367, 371, 372 \*  
Риттер Владимир Николаевич. 1908—1970. 231 \*  
Риттих Александр Александрович. 1889—1945. 337, 340, 394  
Роден Огюст. 1840—1917. 128, 286, 356  
Родионов Борис Афанасьевич. 1904. 148  
Родионов Михаил Семенович. 1885—1956. 87, 114, 115  
Родионова Нина Акимовна. 1913. 175  
Рождарз Фрицис Николаевич. 1879—1967. 355, 366  
Рождественский Василий Васильевич. 1884—1963. 58  
Рождественский Владимир Леонидович. 1897—1949. 296, 297 \*, 298  
Рождественский Константин Иванович. 1906. 148  
Розанов Николай Васильевич. 1869—1940. 295, 301, 327  
Роздзяловская Ядвига Иосифовна. 1902. 225  
Розе (Ро-Зе, Розенфельд) Григорий Абрамович. 1900—1942. 185  
Розентал (Розенталь) Янис Микелович (Ян Михайлович). 1866—1916. 359  
Рокицкий Николай Андреевич. 1901—1944. 189, 194



- Романов Петр Петрович. 1905—1952. 177 \*, 178  
 Ромас Яков Дорофеевич. 1902—1969. 148  
 Рончевский Константин Игнатьевич. 1874—1935. 356  
 Роосма Макс Хендрикович. 1909—1971. 387  
 Ростовцева Нина Николаевна. 1903. 147  
 Ротов Константин Павлович. 1902—1959. 86, 102, 103, 118  
 Рубаненко Борис Рафаилович. 1910. 391  
 Рубанчик Валентина Васильевна. 1911—1947. 231  
 Рублев Георгий Иосифович (Осипович). 1902. 148  
 Рубо Франц Алексеевич. 1856—1928. 68  
 Рудаков Константин Иванович. 1891—1949. 103, 107, 113 \*, 114, 115  
 Руднев Лев Владимирович. 1885—1956. 154, 250  
 Рудницкая Глафира Григорьевна. 1899. 144  
 Русакова Н. 304  
 Русин Петр Петрович. 1882—1943. 147  
 Рыбальченко Михаил Андреевич. 1909. 198  
 Рыженко Илья Герасимович. 1887—1952. 238  
 Рыков Валериан Никитич. 1874—1942. 215  
 Рылов Аркадий Александрович. 1870—1939. 35, 36 \*, 38, 57, 58, 66  
 Рындин Вадим Федорович. 1902. 94, 95 \*, 323  
 Рязский Георгий Георгиевич. 1895—1952. 39, 57, 61 \*, 145, 193, 301, 391  
 Рянгина Серафима Васильевна. 1891—1955. 49, 79, 80 \*
- Сабсай Петр (Пинхос) Владимирович. 1893. 241, 242, 243, 247 \*  
 Саваян Ефрем Мартиросович. 1909. 259  
 Савельев Иван Иванович. 1900. 341  
 Савельев Леонид Иванович. 1903—1965. 148  
 Савин Виктор Маркианович. 1907—1971. 200  
 Савицкий Георгий Константинович. 1887—1949. 32, 39, 46 \*, 47, 68, 87  
 Сагян Мушег Михайлович. 1900—1970. 246  
 Сагритс Рихард Андресович. 1910—1968. 388  
 Саидов Б. 163  
 Сакс Мартин Мартович. 1902—1962. 389  
 Саламзаде Салам Абдул-Касум оглы. 1908. 238, 240, 244 \*  
 Самокиш Николай Семенович. 1860—1944. 185, 190, 194 \*, 204  
 Самородов Евгений Степанович. 1886—1958. 238  
 Самородова Сусанна Максимилиановна. 1896. 246  
 Самохвалов Александр Николаевич. 1894—1971. 57, 62 \*, 63 \*, 94, 114  
 Сампилов Цыренжап Сампилович. 1893—1953. 9, 178 \*, 179 \*  
 Самуолис Антанас. 1899—1942. 368, 369, 370  
 Самум (Уманский) Самуил Абрамович. 1888—1959. 201  
 Санадзе Корнелий Барнабович. 1907. 282  
 Сандомирская Беатриса Юрьевна. 1894. 16  
 Саннамеэс Ферди Иоханович. 1895—1963. 386, 389  
 Саркисов Вартан Степанович. 1875—1956. 249  
 Сарксян Ара Мигранович. 1902—1969. 138, 253, 260, 262, 265 \*  
 Сарьян Мартирос Сергеевич. 1880—1972. 8, 253, 254, 255 \*, 256 \*, 257 \*, 258, 268, 269 \*, 318  
 Сатунц Степан Христофорович. 1910. 291, 292 \*  
 Сафарян Самвел Аракелович (Аркадьевич). 1902. 270, 272  
 Сахновская Елена Борисовна. 1902—1958. 201  
 Сваричевский Георгий Михайлович. 1871—1935. 306  
 Сварог (Короткин) Василий Семенович. 1883—1946. 74, 115  
 Свемп Лео Симонович. 1897. 352, 353 \*  
 Сверчков Никита Кузьмич. 1891. 161, 162  
 Светличный Ефрем Павлович. 1901. 196  
 Светлицкий Григорий Петрович. 1872—1948. 185, 186, 187 \*, 190, 192, 195 \*, 204  
 Севастьянов Дмитрий Кузьмич. 1908—1956. 349  
 Севен Н. 183
- Севера Иван Васильевич. 1891—1971. 206, 212 \*  
 Северов Николай Павлович. 1887—1957. 289, 290, 291, 393  
 Севрук Михаил Константинович. 1905. 225  
 Седляр Василий Феофанович. 1899—1938. 185, 189, 194  
 Сеидова Иззет Али кызы. 1910. 246  
 Семашкевич Роман Матвеевич. 1900. 230  
 Семенов Иван Максимович. 1906. 118  
 Серафимов Сергей Саввич. 1878—1939. 214, 216 \*  
 Сергиевич Петр Александрович. 1900. 225  
 Серебрякова Зинаида Евгеньевна. 1884—1967. 38  
 Середа Александра Семеновна. 1901. 233  
 Серов Валентин Александрович. 1865—1911. 254, 327  
 Серов Владимир Александрович. 1910—1968. 68  
 Сесиашвили Георгий Дмитриевич. 1893. 286  
 Сиваков Н. 225  
 Сидамон-Эристава Валериан Владимирович. 1889—1943. 275, 280, 282, 287, 288  
 Сидоренко Вячеслав Леонидович. 1901—1943. 322, 324 \*  
 Сидоров Анатолий Николаевич. 1901. 308 \*, 310  
 Сидоров Михаил Иванович. 1904. 86  
 Силкин Борис Васильевич. 392  
 Сильченков Александр Афанасьевич. 1889. 304  
 Симаков Иван Васильевич. 1877—1925. 21  
 Симов Виктор Андреевич. 1858—1935. 90 \*, 92  
 Симонов Александр Корнилович. 1875—1957. 192  
 Симонов Григорий Александрович. 1893. 391  
 Симонян Корюн Степанович. 1912—1943. 259  
 Синайский Виктор Александрович. 1893—1968. 14, 21 \*  
 Синявин Степан Иванович. 1867—1940. 176  
 Склерюс Каетонас Киприано. 1876—1932. 367, 368  
 Склифосовский Николай Васильевич. 1870—1935. 279  
 Скуинь Фридрих. 1890—1957. 364  
 Скулме Ото Екабович (Отто Яковлевич). 1889—1967. 352, 354 355, 356, 358 \*  
 Скулме Уга Екабович (Яковлевич). 1895—1963. 360  
 Слободянюк-Подольян Степан Иванович. 1876—1932. 392  
 Смекалин Александр Васильевич. 1915. 320  
 Собакин Константин Васильевич. 1874. 174  
 Собачко Ганна Федосиевна. 1883—1965. 186, 209, 212  
 Сойфертис Леонид Владимирович. 1911. 118  
 Сокол Александр Яковлевич. 1870. 185  
 Соколов (Влас) Владимир Петрович. 1883. 162, 391  
 Соколов Илья Алексеевич. 1890—1968. 105, 106, 115  
 Соколов Николай Александрович. 1903. 102  
 Соколов-Скаля Павел Петрович. 1899—1961. 39, 47, 48, 49 \*, 66, 70 \*, 106, 111, 318, 321  
 Сокольский Николай Михайлович. 1900—1970. 162, 163, 167  
 Соловьев Николай Васильевич. 1904—1969. 337  
 Солодовников Сергей Игнатьевич. 1897. 327  
 Сонгайла Миколас Александро. 1874—1941. 375  
 Сотников Алексей Георгиевич. 1904. 146, 149 \*  
 Спасский Василий Васильевич. 1873—1924. 21  
 Сперанский Петр Тихонович. 1890—1964. 168  
 Спертал Арвид Янович. 1897—1961. 356  
 Спиридонов Моисей Спиридонович. 1890. 161, 163 \*  
 Станюта Михаил Петрович. 1881. 222  
 Стапран Освальд Андреевич. 1901. 148  
 Старкопф Антон Рейнович. 1889—1966. 386  
 Староносков Петр Николаевич. 1893—1942. 111, 118 \*, 321, 360  
 Стенберг Владимир Августович. 1899. 91, 148  
 Стенберг Георгий Августович. 1900—1933. 91, 148  
 Степанян Сурен Левонич. 1895—1971. 253, 260, 262, 264 \*  
 Стефанчук Юрий Семенович. 1908. 200  
 Столлер Р. Е. 234



Страуме Юлий Карлович. 1874—1970. **362**  
Страхов (Браславский) Адольф Иосифович. 1896. **184 \***, **185**, **200**, **201**, **206**, **392**  
Стрекалов. **326**  
Стролис Людвикас Антано. 1905. **368**, **375**, **378 \***  
Стронк Георгий Адамович. 1910. **175**  
Струнников Николай Иванович. 1871—1945. **56**, **59 \***  
Субботин-Пермяк Петр Иванович. 1886—1923. **173**  
Судмалис Ян Янович. 1887. **362**  
Суетин Николай Михайлович. 1897—1954. **145**, **148**  
Сумбадзе Лонгиноз Захарович. 1908. **294**  
Сургуладзе Н. **288**  
Сута Роман Екабович. 1896—1945. **352**, **360**, **363**  
Сычков Федот Васильевич. 1870—1958. **161**, **164 \***, **391**

Тавадзе Дмитрий Матвеевич. 1911. **288**  
Тавадзе Шалва Матвеевич. 1907. **292**  
Тавадзе Рубен Матвеевич. 1910—1941. **286**, **291 \***  
Тавасиев Сосланбек Дафаевич. 1894. **167 \***, **170**  
Тагиев Таги Азиз-Ага оглы. 1917. **240**  
Тагизаде Рза Ага Гусейн оглы. 1885—1964. **246**, **249 \***  
Тагиров Фаик Шакиржанович. 1906. **163**  
Тальвик-Эллер Валли Яановна. 1906—1963. **387**  
Таманян Александр Иванович. 1878—1936. **254**, **260**, **268**, **269**, **270 \***, **271 \***, **272**  
Таммерайд Отто Иоханнович. 1904—1942. **387**  
Тамошайтис Антанас. 1906. **375**  
Тансыкбаев Урал. 1904. **11**, **296**, **301**, **302**, **307 \***, **340**  
Тарабильдене Домицеле Казё. 1912. **374**  
Тарабукин Н. **172**  
Таранов Иван Георгиевич. 1906. **159**  
Тарасиков Николай Лукич. 1908—1965. **226**, **229 \***  
Тарьян Степан Михайлович. 1899—1954. **268**, **269 \***  
Татаринова Елена Алексеевна. 1897. **393**  
Татевосян Егише Мартиросович. 1870—1936. **253**, **254**, **258**, **273**, **277**  
Татевосян Оганес Карапетович. 1889. **295**, **298 \***, **299**, **301**  
Татлин Владимир Евграфович. 1885—1953. **154**  
Ташбаев Абдугани. 1915—1942. **332**  
Тезиев И. **170**  
Телингатер (Бено) Бенедикт Рафаилович. 1876—1964. **237**  
Телингатер Соломон Бенедиктович. 1903—1969. **237**  
Теляковский Всеволод Владимирович. 1894—1963. **340**  
Темникова Галина Михайловна. 1900. **144**  
Теннер Григорий Самойлович. 1889—1943. **206**, **207**  
Тер-Микелов Гавриил Михайлович. 1874—1949. **249**, **250**, **393**  
Тер-Погосов Вартан Иванович. 1888—1964. **237**, **238**, **240**  
Тер-Степанов Абгар Тигранович. 1887—1968. **292**  
Терентьева М. **169 \***, **392**  
Терентьев Порфирий Григорьевич. 1861—1926. **152**  
Терлемезян Фанос Погосович. 1865—1941. **259**  
Терпсихоров Николай Борисович. 1890—1960. **50**, **51**, **318**  
Тийтус Ромулус Хендрикович. 1906. **384**, **390**  
Тилберг Янис Роберт Кристапович. 1880. **219**, **351**, **354**, **356**, **357 \***, **359**  
Тимин Александр Иванович. 1910. **179**, **182**  
Тимков Георгий Николаевич. 1904. **323**  
Тимофеев Василий Кириллович. 1891—1968. **164**, **166**, **167**  
Тимошук К. И. 1881. **191**  
Тимуров Рашид Мухамедович. 1912. **301**  
Тимченко Марфа Ксенофоновна. 1922. **209**  
Тиханович Валентин Николаевич. 1909. **228**, **230**  
Тиханович Евгений Николаевич. 1911. **223**, **224**, **226**, **230**  
Тихомиров Михаил Николаевич. 1900. **244**  
Тихонов Константин Георгиевич. 1891—1956. **146**

Тоидзе Ираклий Моисеевич. 1902. **121**, **273**, **278**, **280**, **282**, **283**  
Тоидзе Моисей (Мосе) Иванович. 1871—1953. **273**, **275**, **278**, **280**, **282**  
Тоидзе Шио. 1900. **289**  
Толкачев Зиновий Шендерович. 1903. **185**  
Томский Николай Васильевич. 1900. **140**, **142 \***  
Тоне Вольдемар Кришевич. 1892—1958. **354**  
Топорков Дмитрий Александрович. 1885—1937. **318**  
Топуридзе Валентин Багратович. 1907. **287**, **392**  
Топчибашева Рейхан Ибрагим кызы. 1905—1970. **246**  
Трийк Николай Густавович. 1884—1940. **382**  
Трипольская Елизавета Родионовна. 1881—1956. **241**, **243**, **315**, **316 \***, **317**, **318**  
Троцкий Ной Абрамович. 1895—1940. **391**  
Трохименко Карпо Демьянович. 1885. **11**, **190**, **192**, **195**, **201 \***, **203**  
Труйкис Людас Прано. 1904. **371**  
Труш Иван Иванович. 1869—1941. **197**, **198**  
Туганов Махарбек Сафарович. 1870—1952. **169**, **170**  
Туралысов Георгий Михайлович. 1903—1970. **177**, **178**  
Туржанский Леонид Викторович. 1875—1945. **57**  
Тыбер Хаим Зеликович. 1917—1943. **229**  
Тырса Николай Андреевич. 1887—1942. **104 \***, **111**  
Тычина Анатолий Николаевич. 1897. **227**, **228 \***, **229**  
Тышлер Александр Григорьевич. 1898. **94 \***, **95**  
Тюлькин Александр Эрастович. 1888. **161**  
Тюрин Виктор Степанович. 1917. **332**

Убан Конрад Екабович (Яковлевич). 1893. **352**, **353**, **354**  
Узиков Василий Тимофеевич. 1876—1939. **152**  
Уитц Бела Фридрихович. 1887—1972. **336**, **393**  
Ульянов Николай Павлович. 1875—1949. **41**, **90**, **115**, **116 \***  
Ульянов Петр Мартынович. 1889—1964. **206**, **207**  
Уманский Мориц Борисович. 1907—1948. **200**  
Умурбаева Уруной. 1857—1944. **304**  
Упитис Петерис Августович. 1899. **360**  
Урарту Айцемика Амазасповна. 1889. **260**, **262**  
Урманче Баки Идрисович. 1897. **166 \***, **167**, **168**  
Урушадзе Владимир Иванович. 1908. **291**, **292 \***  
Урядов Иван Иванович. 1893—1962. **162**, **164 \***  
Усейнов Микаэль Алескеревич. 1905. **248**, **250**, **251 \***, **252**  
Усик Яков Александрович. 1872—1961. **211**  
Успенский Алексей Александрович. 1892—1941. **103**, **147**  
Уутмаа Рихард Густавович. 1905. **389**  
Уфимцев Виктор Иванович. 1899—1964. **299**, **301**  
Ушаков Иван Михайлович. 1910—1966. **226**  
Ушинскас Стасис Юозо. 1905. **371**

Фаворский Владимир Андреевич. 1886—1964. **11**, **30**, **41**, **83**, **84**, **87**, **94**, **96**, **108 \***, **109 \***, **110**, **115**, **228**, **297**, **345**, **360**  
Фалилеев Вадим Дмитриевич. 1879—1948. **30 \***, **163**  
Фальбов Порфирий Иванович. 1906—1967. **322 \***  
Фатуллаев Нусрат Мовсум оглы. 1913. **244**, **248 \***  
Федоровский Федор Федорович. 1883—1955. **98**, **100 \***, **148**, **178**, **244**, **246**  
Федотов Иван Сергеевич. 1881—1951. **200**  
Федура Михаил Петрович. 1906. **311**, **315**  
Фельгер Марк Давидович. 1881—1962. **214**, **216 \***  
Фешин Николай Иванович. 1881—1955. **162 \***, **164**, **166**, **394**  
Филиппов Алексей Васильевич. 1882—1956. **246**  
Филиппович Михаил Матвеевич. 1896—1947. **219**, **221**, **223 \***  
Фильберт Александр Александрович. 1911. **200**  
Филянская Вера Григорьевна. 1900. **146**  
Фисенко Анатолий Степанович. 1902. **155**  
Фогелер Генрих Эдуардович. 1872—1942. **174**



Фогель Борис Александрович. 1872—1961. 273, 275, 277  
 Фогт Федор Адольфович. 1889—1939. 223, 228  
 Фойницкий Александр Федорович. 1886. 345, 348 \*  
 Фомин Иван Александрович. 1872—1936. 154, 159, 216, 392  
 Фомин Игорь Иванович. 1904. 391  
 Фонвизин Артур Владимирович. 1882. 113 \*, 115  
 Френц Рудольф Рудольфович. 1888—1956. 68  
 Фридкин Борис Маркович. 1901. 201  
 Фридман Владимир Иванович. 1884. 30, 31  
 Фридман Элиус Моисеевич. 1904. 206, 207  
 Фрих-Хар Исидор Григорьевич. 1894. 142, 146  
 Фуфыгин Виктор Петрович. 1909. 323, 324  
 Фюрер Григорий Александрович. 1886—1962. 347, 349  
  
 Хаас Вольдемар Михкелевич. 1898. 390  
 Хаджиев Айхан Аннамухамедович. 1924. 320, 393  
 Хазраткулов Карим. 1895. 304  
 Хаятов (Хайатов) Умар. 1877. 304  
 Халабудный Яков Романович. 1897—1949. 211  
 Халыков Газанфар Алекпер оглы. 1898. 238, 239, 240, 241 \*, 246  
 Хамдами Бахрам. 1910—1949. 301, 302  
 Хангалов А. Е. 178  
 Хандамашвили Георгий Ильич. 1882—1953. 289  
 Хандамов Усманджан. 311  
 Ханларов Кямилъ Али Аббас оглы. 1915. 241  
 Хасанова Шамсрой. 1917—1956. 301  
 Хаскин (Ха-Ха) Самуэль Менделевич. 1909. 361  
 Хаустов Павел Прокофьевич. 1882—1949. 215  
 Хафизов Наби (Уста). 1893. 296  
 Хвостенко Михаил Вениаминович. 1902. 147  
 Хвостенко-Хвостсов Александр Вениаминович. 1895—1968. 83, 198, 200, 201, 205 \*  
 Хетагуров Коста. 1859—1906. 169, 170  
 Хижинский Леонид Семенович. 1896. 115, 186  
 Хлудов Николай Гаврилович. 1850—1935. 337, 338 \*  
 Хныгин Лазарь Алексеевич. 1882—1969. 57  
 Ходасевич Валентина Михайловна. 1894—1970. 99  
 Ходжаев Сулейман. 1866—1945. 304  
 Ходжамурадова Оразсолтан. 317 \*, 318  
 Ходжиков Ходжа Кондыр Ходжаевич. 1910—1953. 337, 340, 341 \*  
 Хойдре Ало (Александр) Янович. 1916. 389  
 Холодная Мария Петровна. 1903. 146  
 Хохлычев Иван Петрович. 1891. 147  
 Хохов Аслан-Гирей Знаурович. 1894—1965. 167 \*, 169, 170  
 Хошмухамедов Меджид Рахимович. 1912. 322, 323, 325 \*  
 Христенко Николай Павлович. 1897. 162, 391  
 Христофоров Михаил Александрович. 1915. 152  
 Хрусталеv Владимир Яковлевич. 1896—1954. 223  
 Хрущев Борис Михеевич. 1899. 233  
 Хуцишвили Константин Давидович. 1914. 280  
  
 Цапок Георгий Антонович. 1896—1971. 198, 199  
 Церетели Нина Давидовна. 1902—1939. 286, 290 \*  
 Цивчинский Николай Владимирович. 1905. 340, 343  
 Цимакуридзе Александр Григорьевич. 1882—1954. 273, 276 \*, 278  
 Ционглинский Иван Францевич. 1858—1912. 301  
 Цирулис Ансис Адамович. 1883—1942. 363, 366 \*  
 Цыбуков Цырендылык. 180 \*  
 Цыбульник Исаак Петрович. 1909. 200  
  
 Чайков Иосиф Моисеевич. 1888. 122, 142, 145 \*, 147, 206  
 Чарномский Эмиль Владиславович. 1908—1968. 340  
 Чеботарев Константин Константинович. 1892. 163  
 Чевалков Николай Иванович. 1892—1937. 173

Чемодуров Евгений Григорьевич. 1914. 323  
 Чепраков Константин Павлович. 1907—1972. 296, 297, 298  
 Чепцов Ефим Михайлович. 1874—1950. 50 \*, 51  
 Черемных Михаил Михайлович. 1890—1962. 24, 26, 27 \*, 101, 102, 103, 114, 118, 121 \*  
 Черинько Иван Иванович. 1908—1948. 315 \*, 318, 320, 393  
 Черкасский Абрам Маркович. 1886—1967. 189 \*, 193  
 Чернышев Николай Михайлович. 1885. 32, 56, 83, 104, 106 \*  
 Чернышев Сергей Егорович. 1881—1963. 156  
 Чернышков Николай Николаевич. 1903. 284  
 Чехонин Сергей Васильевич. 1878—1937. 30, 144, 145, 147 \*  
 Чечулин Дмитрий Николаевич. 1901. 159  
 Чилингарян Армен Аршакович. 1910. 259  
 Чирков Михаил Петрович. 1866—1938. 152  
 Числиев Давид Георгиевич. 1879—1970. 270, 393  
 Чистяков Павел Петрович. 1832—1919. 219  
 Чуйков Семен Афанасьевич. 1902. 11, 80, 327, 328 \*, 329 \*, 330 \*, 331, 332, 333, 337, 391, 393  
 Чхиквадзе Михаил Арчилович. 1903. 292  
  
 Шавишвили Михаил Калистович. 1894—1966. 292, 393  
 Шавыкин Дмитрий Николаевич. 1902—1965. 193, 194, 196, 198, 213  
 Шагал Марк Захарович. 1887. 219  
 Шагелов Кадыр. 311  
 Шадр (Иванов) Иван Дмитриевич. 1887—1941. 8, 13, 14, 21 \*, 122, 123 \*, 124 \*, 125 \*, 126, 139, 140, 143, 290, 391  
 Шаповал (Бе-Ша) Борис Моисеевич. 1895—1968. 201  
 Шаповалова Елена Павловна. 1910. 147  
 Шарифзаде Садых Гусейн оглы. 1912. 240, 241, 242 \*, 246  
 Шарлемань Иосиф Адольфович. 1880—1957. 273, 282 \*, 283, 287, 288  
 Шаронов Михаил Андреевич. 1881—1957. 196  
 Шахназаров Борис Герасимович. 1905. 323  
 Шахрай Александр Иванович. 1910—1942. 228  
 Шебуев Борис Георгиевич. 1879—1964. 288  
 Шевченко Аким Михайлович. 1902. 223  
 Шегаль Григорий Михайлович. 1889—1956. 33, 67  
 Шервуд Леонид Владимирович. 1871—1954. 14, 20 \*, 131 \*, 132  
 Шестаков Виктор Алексеевич. 1898—1957. 93  
 Шестакова Мария Ефимовна. 1911. 182  
 Шехтман Михаил Лазаревич. 1889. 185  
 Шехтман Эммануил Осипович (Мануил Иосифович). 1900—1941. 189, 194  
 Шечков Александр Иванович. 1907—1965. 239  
 Шикалов Николай Сергеевич. 1893—1921. 163  
 Шилейка Йонас Винцо. 1883—1960. 367, 368, 369  
 Шиллинговский Павел Александрович. 1881—1942. 28, 106, 169  
 Ширинов Мамед Джабар оглы. 1906—1968. 239, 246  
 Ширматов Узок. 1893. 304  
 Шифрин Ниссон Абрамович. 1892—1961. 94, 200  
 Шишкин Иван Иванович. 1832—1898. 173, 295  
 Шкилтер Густав Янович. 1874—1954. 356, 359, 360 \*  
 Шкляев Валентин Николаевич. 1896—1943. 198  
 Шлепянов Илья Юльевич. 1900—1951. 93, 95, 244  
 Шмаринов Дементий Алексеевич. 1907. 86, 111, 112 \*, 113, 114, 117  
 Шмерлинг (О. Шлинг) Оскар Иванович. 1863—1938. 273, 282, 284  
 Шовкуненко Алексей Алексеевич. 1884. 190, 192, 196 \*, 203, 204  
 Шпара Петр Ефимович. 1903. 216  
 Шталберг Эрнест Екабович (Яковлевич). 1883—1958. 358, 364  
 Штенберг Ирина Валериановна. 1905. 288  
 Штильман Илья Ниссонович. 1902—1966. 193



Штоффер Яков Зиновьевич. 1906—1951. **332**  
Штраль Александр Карлович. 1879—1947. **354**  
Шульга Иван Николаевич. 1889—1956. **185, 191**  
Шумяцкая Елена Яковлевна. 1912. **147**  
Шухмин Петр Митрофанович. 1894—1955. **46, 47 \***

Щапов Николай Петрович. 1896. **315**  
Щеглов Алексей Михайлович. 1908. **200**  
Щербаков Борис Валентинович. 1916. **218**  
Щербаков Валентин Семенович. 1880—1957. **218**  
Щуко Владимир Алексеевич. 1878—1939. **13, 126, 157, 292**  
Щусев Алексей Викторович. 1873—1949. **85, 154, 155 \*, 156 \*, 250, 287, 292**

Эвенбах Семен Маркович. 1870—1937. **198**  
Эглитис Карлис Кришьевич. 1906—1950. **366**  
Эйдукиявичюс Владас. 1891—1941. **368, 369**  
Элиас Гедерт Янович. 1887. **354**  
Эльконин Виктор Борисович. 1910. **87**  
Энде Михаил Георгиевич (Юрьевич). 1888—1932. **219, 222, 225, 227**  
Эрьзя (Нефедов) Степан Дмитриевич. 1876—1959. **14, 161, 241, 260**  
Эстрович Виктор Абрамович. 1876—1941. **214**  
Эфенди Маргарита Михайловна. 1898—1961. **241**

Юдин Сергей Петрович. 1858—1933. **295, 299**  
Юдовин Соломон Борисович. 1892—1954. **115, 226 \*, 227, 228**  
Юлдашев Рахим. 1890. **324**  
Юнкер Александр Михайлович. 1899. **360, 361**  
Юнтунен Суло Хейккиевич. 1915. **175**  
Юнусилау Магомед Каир Магомедович. 1907. **171**  
Юон Константин Федорович. 1875—1958. **8, 35 \*, 57, 58, 60 \*, 89, 90, 164, 240, 392**  
Юрин Евгений Васильевич. 1898. **151**  
Юркунас Витаутас Миколо. 1910. **374, 376 \*, 378**

Якимавичюс Раполас Адомо. 1893—1960. **367**  
Яковлев Борис Николаевич. 1890. **58, 60, 66 \*, 81**  
Яковлев Василий Николаевич. 1893—1953. **56**  
Яковлева Серафима Евгеньевна 1910. **145**  
Якубович. В. Я. 1889. **393**  
Якулов Георгий Богданович. 1884—1928. **91, 265, 268**  
Якушко Герасим Васильевич. 1903—1942. **234, 235**  
Янсен Аугуст Янович. 1881—1957. **379, 382**  
Янсон Карлис Эдуардович. 1896. **358, 361 \***  
Ярв Эдуард Мартович. 1899—1941. **390**  
Ярош Александр Иванович. 1908. **214**  
Ярошенко Николай Александрович. 1846—1898. **56**  
Яунзем Бруно Янович. 1889—1956. **360**



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. *Б. Веймарн, М. Орлова* . . . . . 5

## ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ИНОСТРАННОЙ ИНТЕР-  
ВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ. *Л. Зингер* . . 13

РУССКОЕ ИСКУССТВО 20-х—30-х ГОДОВ.  
*Ф. Рогинская, О. Сопоцинский, В. Толстой* (живопись),  
*Е. Костина* (театрально-декорационное искусство),  
*Г. Демосфенова* (графика), *Р. Аболина* (скульптура),  
*С. Темерин* (декоративно-прикладное искусство), *П. Во-*  
*лодин* (архитектура) . . . . . 38

ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБЛА-  
СТЕЙ РСФСР. *Е. Костина* (искусство народов Пово-  
лжья и Прикамья), *Н. Черкасова* (искусство Татарии),  
*Н. Езерская* (искусство народов Северного Кавказа),  
*В. Макаревич* (искусство народов севера европейской ча-  
сти РСФСР и Сибири), *С. Волосович* (искусство Бурятии) 161

## ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ИНОСТРАННОЙ ИНТЕР-  
ВЕНЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ. *В. Ткаченко,*  
*З. Лашкул* . . . . . 183

ИСКУССТВО 20-х—30-х ГОДОВ. *А. Шпаков* (живо-  
пись), *И. Вериковская* (театрально-декорационное искус-  
ство), *Ю. Журченко* (графика), *А. Нименко* (скульптура),  
*Б. Бутник-Сиверский* (декоративно-прикладное искус-  
ство), *И. Бибилова* (художественная промышленность),  
*О. Игнатов* (архитектура) . . . . . 187

## ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*М. Орлова* (введение, графика), *П. Масленников* (живо-  
пись, театрально-декорационное искусство), *Л. Дробов*  
(скульптура), *М. Кацер* (декоративно-прикладное искус-  
ство, архитектура) . . . . . 219

## ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Миклашевская* (введение, графика, театрально-деко-  
рационное искусство), *Н. Габибов* (живопись), *Д. Но-*

*врузова* (скульптура), *А. Казиев* (декоративно-приклад-  
ное искусство), *К. Керимов* (архитектура) . . . . . 237

## ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Степанян* (введение, живопись, театрально-декора-  
ционное искусство, графика, скульптура), *Л. Бабаян*  
(архитектура) . . . . . 253

## ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили* (введение, живопись,  
графика, скульптура, театрально-декорационное искус-  
ство), *Н. Джанберидзе* (архитектура) . . . . . 273

## ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*М. Мюнц* (введение, графика, живопись), *А. Морозова*  
(декоративно-прикладное искусство), *Т. Кадырова* (архи-  
тектура) . . . . . 295

## ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Ходжамухамедов, П. Попов* . . . . . 311

## ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Черкасова* . . . . . 321

## ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Д. Орешкин* . . . . . 327

## ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

*Н. Рыбакова* (живопись, театрально-декорационное искус-  
ство, графика, скульптура), *Е. Микульская* (декоративно-  
прикладное искусство) . . . . . 337



ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

*М. Лившиц* . . . . . 345

ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

*Р. Лаце* (введение, живопись, скульптура, графика),  
*Я. Пуят* (декоративно-прикладное искусство), *И. Стра-*  
*дыня* (архитектура) . . . . . 351

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

*И. Умбрасас* . . . . . 367

ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ  
СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ

*Л. Соонпяэ* (искусство до 1940 года), *Б. Бернштейн*  
(искусство 1940—1941 годов) . . . . . 379

ПРИМЕЧАНИЯ . . . . . 391

SUMMARY . . . . . 395

БИБЛИОГРАФИЯ . . . . . 398

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . . 407

LIST OF ILLUSTRATIONS . . . . . 415

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТО-  
РОВ . . . . . 423



# CONTENTS

INTRODUCTION. <i>B. Veimarn, M. Orlova</i> . . . . .	5
--	---

## ART OF THE RUSSIAN SOVIET FEDERATIVE SOCIALIST REPUBLIC

ART OF THE PERIOD OF FOREIGN INTERVENTION AND CIVIL WAR. <i>L. Zinger</i> . . . . .	13
RUSSIAN ART OF THE TWENTIES AND THIRTIES. <i>[F. Roginskaya]</i> , <i>O. Sopotsinsky</i> , and <i>V. Tolstoi</i> (painting), <i>Ye. Kostina</i> (theatrical scenery), <i>G. Demosfenova</i> (drawing), <i>R. Abolina</i> (sculpture), <i>S. Temerin</i> (decorative and applied art), and <i>P. Volodin</i> (architecture) . . . . .	38
ART OF AUTONOMOUS REPUBLICS AND REGIONS OF THE RSFSR OF THE TWENTIES AND THIRTIES. <i>Ye. Kostina</i> (art of the peoples of the Volga and Kama areas), <i>N. Cherkasova</i> (art of Tataria), <i>N. Yezerskaya</i> (art of the peoples of the Northern Caucasus), <i>V. Makarevich</i> (art of the peoples of the north of the European part of the RSFSR and Siberia), and <i>S. Volosovich</i> (art of Buryatia) . . . . .	161

## ART OF THE UKRAINIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

ART OF THE PERIOD OF FOREIGN INTERVENTION AND CIVIL WAR. <i>V. Tkachenko, S. Lashkul</i> . . . . .	183
ART OF THE TWENTIES AND THIRTIES. <i>A. Shpakov</i> (painting), <i>I. Verikovskaya</i> (theatrical scenery), <i>Y. Zhur- chenko</i> (drawing), <i>A. Nimenko</i> (sculpture), <i>B. Butnik- Siversky</i> (decorative and applied art), <i>I. Bibikova</i> (art industry), and <i>O. Ignatov</i> (architecture) . . . . .	187

## ART OF THE BYELORUSSIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>M. Orlova</i> (introduction, drawing), <i>P. Maslennikov</i> (painting, and theatrical scenery), <i>L. Drobov</i> (sculpture), <i>M. Katser</i> (dekorative and applied art, and architecture) . . . . .	219
---	-----

## ART OF THE AZERBAIJAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Miklashevskaya</i> (introduction, drawing, theatrical scenery), <i>N. Gabibov</i> (painting), <i>D. Novruzova</i> (sculpture), <i>A. Kaziyev</i> (decorative and applied art), and <i>K. Kerimov</i> (architecture) . . . . .	237
--	-----

## ART OF THE ARMENIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Stepanyan</i> (introduction, painting, theatrical scenery, drawing, and sculpture), and <i>L. Baboyan</i> (architecture) . . . . .	253
---	-----

## ART OF THE GEORGIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Aladashvili</i> , and <i>G. Alibegashvili</i> (introduction, painting, sculpture, and theatrical scenery), and <i>N. Dzhamberidze</i> (architecture). . . . .	273
---	-----

## ART OF THE UZBEK SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>M. Myunts</i> (introduction, drawing, and painting), <i>A. Mo- rozova</i> (decorative and applied art), and <i>T. Kadyrova</i> (architecture) . . . . .	295
---	-----

## ART OF THE TURKMEN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Khodzhamukhamedov, P. Popov</i> . . . . .	311
---	-----

## ART OF THE TAJIK SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Cherkasova</i> . . . . .	321
--------------------------------	-----

## ART OF THE KIRGHIZ SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>D. Oreshkin</i> . . . . .	327
------------------------------	-----

## ART OF THE KAZAKH SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>N. Rybakova</i> (painting and drawing), <i>E. Mikulskaya</i> (sculpture, decorative and applied art) . . . . .	337
--	-----

## ART OF THE MOLDAVIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>M. Livshits</i> . . . . .	345
------------------------------	-----

## ART OF THE LATVIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>R. Lace</i> (introduction, painting, sculpture and drawing), <i>J. Pujat</i> (decorative and applied art), and <i>I. Stradinia</i> (architecture) . . . . .	351
--	-----

## ART OF THE LITHUANIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>I. Umbrasas</i> . . . . .	367
------------------------------	-----

## ART OF THE ESTONIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

<i>L. Soonpjae</i> (art to 1940) and <i>B. Bernstein</i> (art of 1940 and 1941) . . . . .	379
--	-----

NOTES . . . . .	391
-----------------	-----

SUMMARY . . . . .	395
-------------------	-----

BIBLIOGRAPHY . . . . .	398
------------------------	-----

LIST OF ILLUSTRATIONS . . . . .	415
---------------------------------	-----

INDEX OF PAINTERS AND ARCHITECTS . . . . .	423
--	-----







ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 7  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1972 Г.

МОСКВА, А-319, УЛ. ЧЕРНЯХОВСКОГО, 4-А

РЕДАКТОР Л. ГОЛУБЕНКОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ А. ПОНОМАРЕВА,

П. НЕКУНДЭ

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР З. МАЛЕК

СУПЕРОВЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. ЕВМЕНОВА

КОРРЕКТОРЫ Л. АСАТИАНИ, Л. ЖАРКОВСКАЯ

ТРАВИЛЬЩИКИ В. ВЕДЕНЕЕВ, Е. ВЯЛКИН, Б. ЛАПТЕВ

ПЕЧАТНИКИ Н. АКЕЛИН, Д. ГАЛЬПЕР, П. ДЬЯКОНОВ,

В. ЖУРБА, Н. КУДИШОВ, А. ЛОГИНОВ, В. МАЛЫШЕВ,

Ю. МИЛЯЕВ, Н. МОЛОТКОВ, В. РОДИОНОВ, А. СИНЯ-

КОВ, Е. ШУЛЬГИН

А08423 ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 13/VII 1972 Г.

ФОРМАТ 60×108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. ОБЪЕМ 55 П. Л. УЧ.-ИЗД. Л. 62,537

ТИРАЖ 15 000 ЭКЗ. ИЗД № 2—446. ЗАКАЗ 2440. ЦЕНА 8 р. 69 к.

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

ГЛАВПОЛИГРАФПРОМА ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА

СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ,

ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ

МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28











The volume is devoted to the art of the peoples of the USSR in the period of October 1917 to June 1941. It shows how new regular features of life born by the Great October Socialist Revolution were reflected in the art of different republics.

Having acquainted himself with the chapters of this volume the reader will see how originally the art of each republic developed, how in the struggle for the new content of art the method of socialist realism was gradually shaped and increased, how Soviet artists were brought up and a new Soviet classic appeared.

The volume describes the process of the formation of prominent artistic teams and individual outstanding artists in the republics. Each chapter deals at length with this important process. The authors pay much attention to the works of eminent masters who represented at that time the most typical trends in the development of the art of their peoples.

Ample illustrations give a vivid idea of the best works of painting, sculpture, graphics, scenecraft, decorative and applied art as well as architecture of the period under review.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР



Том посвящен искусству народов СССР в период с октября 1917 года по июнь 1941 года. Он показывает, как в творчестве мастеров разных республик отразились новые закономерности жизни, рожденные Великой Октябрьской социалистической революцией.

Познакомившись с главами этого тома, читатель увидит, сколь своеобразно развивалось художественное творчество каждой республики, как в борьбе за его новое содержание постепенно складывался и укреплялся метод социалистического реализма, воспитывались и умножались кадры советских художников, возникала новая, советская классика.

В томе отражен процесс образования сильных коллективов художников в отдельных республиках, появления крупных творческих индивидуальностей. Каждая из глав обстоятельно знакомит читателя с этим важным процессом. Авторы уделяют большое внимание творчеству крупнейших мастеров, представлявших в ту пору наиболее характерные тенденции развития искусства своих народов.

Обширный иллюстративный материал тома дает наглядное представление о лучших произведениях живописи, скульптуры, графики, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, а также архитектуры рассматриваемого периода.

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР ОТ ВЕЛИКОЙ  
ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
ДО 1941 ГОДА